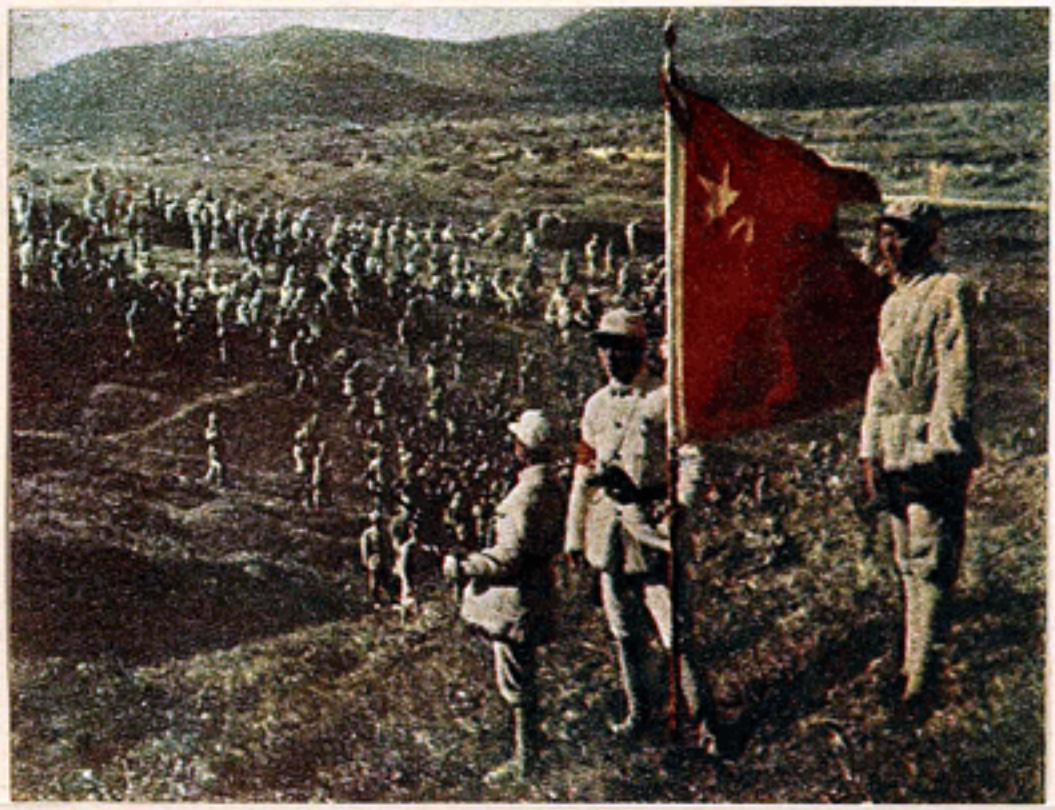


ИСКУССТВО КИНО

6
1950

1950
НОЯБРЬ—ДЕКАБРЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 6
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

САМАЯ МИРОЛЮБИВАЯ КУЛЬТУРА

Советская культура — детище свободного советского народа, одно из прекраснейших его достижений.

Более четверти века назад великий Ленин писал:

«Нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас; нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко и так последовательно, как у нас».

Подлинный расцвет культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию, является прямым результатом побед Великой Октябрьской социалистической революции, которая открыла миллионам простых людей широкий доступ к просвещению и знаниям, создала все условия для создания в советской стране изобилия духовных богатств.

В. И. Ленин и И. В. Сталин еще в первые годы существования советской власти с гениальной прозорливостью наметили обширную программу культурной революции. Эта программа благодаря неустанным заботам товарища Сталина, благодаря его мудрому руководству ныне претворена в жизнь.

Страна покрылась сетью начальных и средних школ, техникумов, высших учебных заведений, библиотек, клубов, театров и кино. Из года в год неуклонно растет число учащихся. В начальных семилетних и средних школах, техникумах и других средних учебных заведениях учится 37 миллионов человек. В высших учебных заведениях обучается 1 миллион 230 тысяч студентов, что более чем на 400 тысяч превышает их довоенную численность.

В результате введения всеобщего обязательного образования развернулся мощный подъем культурности народных масс.

Успешно развиваются все области искусства, которое стало важным средством коммунистического воспитания людей.

Советские ученые многими крупными работами и открытиями содействовали техническому прогрессу, выполнению и перевыполнению наших народнохозяйственных планов.

Характеризуя культурную революцию, совершенную в нашей стране, «Краткий курс истории ВКП(б)» подчеркивает: «В подъеме материального положения и культурного развития народных масс сказалась сила, мощь, непобедимость нашей советской революции. Революции в прошлом гибли от того, что они, дав народу свободу, не имели возможности дать ему вместе с тем серьезное улучшение материального и культурного положения. В этом была их основная слабость. Наша революция отличается от всех других революций тем, что она дала народу не только свободу от царизма, от капитализма, но и коренное улучшение его материального и культурного положения. В этом ее сила и непобедимость».

Советская культура демократична по самому своему духу. Являясь достоянием народа, она верно служит великим целям строительства коммунизма, интересам миллионов. В ней нашли свое выражение важнейшие принципы, которые составляют незыблемый закон и основу развития советского общества. И прежде всего — его стремление к миру и дружбе между народами, глубокое уважение к правам и независимости великих и малых наций.

Восемнадцать лет назад, когда над миром нависла угроза гитлеровской агрессии, Максим Горький, обращаясь к зарубежным писателям, спрашивал:

— С кем вы, «мастера культуры»?

С кем теперь идут мастера культуры — с рабочим классом, который, беря в свои руки политическую власть, открывает перед художниками широчайшие возможности культурного творчества, или с буржуазией, которая враждебна культуре? С народом или с кучкой капиталистов, людей социально опасных, занятых подготовкой новой всемирной бойни?

Деятели советской культуры давно и бесповоротно решили для себя этот вопрос, как ныне решают его честные, прогрессивные люди во всех уголках земного шара:

С народом!

За мир!

За процветание науки и искусства!

В то время, как в странах капиталистического мира прогнившая буржуазная культура открыто служит человеконенавистническим целям поджигателей новой войны, в то время, как продажные буржуазные деятели искусств, поставщики растленных фильмов и пьес устно и

письменно, в печати и по радио, с театральных подмостков и киноэкранов единодушно прославляют безумные, фантастические планы американских империалистов о мировом господстве,— деятели советской культуры вместе со всем советским народом последовательно и решительно отстаивают дело мира. Вот почему все подлинные мастера культуры, все, кому дорого будущее человечества, кто сохранил честь, совесть и талант, неизменно обращают свои взоры к советской стране, как светочу мира и надежд миллионов трудящихся людей.

Огромная прогрессивная роль советской культуры, являющейся знаменосцем нового мира, общепризнана. Велик ее авторитет. Советская литература и искусство завоевывают себе все больше искренних друзей во всем мире; растет их влияние в странах народной демократии.

Из книг советских писателей, из советских кинофильмов миллионы людей узнают правду о великой советской стране, о героических деяниях советского народа. Такие произведения помогают за рубежами нашей Родины сплачивать фронт мира и демократии, дают прогрессивным людям могучее духовное оружие.

Коммунистическая партия, лично товарищ Сталин проявляют постоянную заботу об успешном развитии советской, подлинно народной культуры. Каждое новое достижение в области кино, театра, живописи, литературы радует в нашей стране миллионы людей. Труд советского художника окружен таким же почетом и уважением, как труд рабочего-новатора, как труд мастеров социалистических полей, умножающих могущество и благосостояние нашей Родины.

Забота партии о дальнейшем подъеме советской литературы и искусства ярко проявилась в решениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам. Эти решения стали программой для деятелей литературы и искусства, определили перспективы дальнейшего движения вперед. Недавно проведенные дискуссии по вопросам языкознания, физиологии подняли всю советскую науку на новую ступень.

Огромное значение имели выступления товарища Сталина в дискуссии по вопросам языкознания. В своих гениальных работах товарищ Сталин показал, что наука не может развиваться без борьбы мнений, без свободы критики. Вместе с тем, товарищ Сталин своими трудами открыл для всей советской научной мысли новые широкие просторы.

В нашей стране созданы все необходимые условия для всестороннего расцвета самой передовой в мире советской культуры. Улучшается материальное благосостояние людей, растут их культурные запросы. И партия Ленина — Сталина призывает работников науки обогащать науку и технику нашей Родины новыми открытиями и изобретениями, а работников литературы и искусства — создавать новые выдающиеся произведения. Она зовет работников народного образования вооружать учащихся прочными знаниями основ науки.

В октябрьских призывах ЦК ВКП(б), обращенных непосредственно к советской художественной интеллигенции, содержится призыв и к новым творческим достижениям:

— Работники литературы, искусства, кинематографии! Повышайте уровень своего мастерства, создавайте новые высокоидейные художественные произведения, достойные великого советского народа!

Призывы партии обязывают всех мастеров советского искусства, в том числе и кино, не успокаиваться на достигнутом, не обольщаться успехами.

Долг деятелей советского искусства — создавать новые патриотические произведения, новые фильмы, новые книги и спектакли, славящие великую Сталинскую эпоху, помогающие нашему народу успешно претворять в жизнь величественные планы строительства коммунизма, крепить дело мира и дружбы между народами.

За 33 года, прошедшие после победы Великой Октябрьской социалистической революции, советская интеллигенция вместе со всем советским народом прошла славный путь. Вооруженная самым прогрессивным в мире коммунистическим мировоззрением она создала во всех областях науки и искусства такие ценности, которые обогащают советскую культуру и вместе с тем свидетельствуют о безграничных творческих возможностях советского человека.

Советская кинематография, как и все искусство первого в мире государства рабочих и крестьян, одухотворенная великими идеями Ленина — Сталина, на протяжении всей своей истории отображает на экране великие дела людей великой Сталинской эпохи. И какой бы конкретной теме ни был посвящен тот или иной фильм, какие бы стороны многогранной социалистической действительности он ни отображал — в любом из наших фильмов отчетливо звучит мысль о борьбе за мир и свободный труд, за справедливое социалистическое преобразование жизни. Тема эта органически входит в ткань любого советского кинопроизведения, ибо является заветной и ведущей в жизни наших людей — в жизни самого миролюбивого народа. Именно поэтому любое произведение художника, правдиво отображающее нашу действительность, вносит свою лепту в дело строительства мира во всем мире.

Киноагитки двадцатых годов и замечательный «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Великий гражданин» Ф. Эрмлера и «Богатая невеста» И. Пырьева, «Клятва» и «Падение Берлина» М. Чиаурели, «Академик Иван Павлов» Г. Рошаля, фильмы исторические и современные, немые и говорящие, комедии и драмы — все они в один голос заявляют своему многомиллионному зрителю: мы боремся за мир и счастье созидательного труда. Наша цель не война, не агрессия, не экспансия, а мирная счастливая жизнь свободных людей!

Работники советского кино свято выполняют указания великого Сталина о том, что нужно организовать «широкую контрпропаганду против пропагандистов новой войны и за обеспечение мира, чтобы ни одно выступление пропагандистов новой войны не оставлялось без должного отпора со стороны общественности и печати, чтобы, таким образом, своевременно разоблачать поджигателей войны и не давать им возможности злоупотреблять свободой слова против интересов мира». Наше киноискусство уже создало ряд замечательных фильмов, разоблачающих гнусные планы поджигателей новой войны. Наши фильмы заклеймили вечным позором Мак-Дермота и сенатора Вудда, газетного магната Макферсона и его подручного Престона. Они показали образы борцов за мир — майора Кузьмина, сталевара Алексея Иванова и государственного деятеля Ганны Лихта. И особенным вкладом советских кинематографистов в дело всеобщей борьбы за мир является создание образов величайших борцов за мир всех времен и народов — Ленина и Сталина.

Совсем недавно идеологический арсенал борцов за мир пополнился такими фильмами, как «Мусоргский» Г. Рошаля, «Победа китайского народа» Л. Варламова, «Освобожденный Китай» С. Герасимова, «Демократическая Германия» М. Садковича. Разные по содержанию и по форме, художественные и документальные они активно и энергично заявляют свой гневный протест против поджигателей войны.

От работников советского кино требуется еще большее напряжение сил для создания новых, еще более значительных кинопроизведений, направленных на борьбу за изобилие духовной культуры, за счастье миллионов людей.

Можно не сомневаться, что вдохновляемые коммунистической партией, великим Сталиным, деятели советской культуры отдадут все свои силы, весь свой талант делу борьбы за мир, делу коммунистического воспитания трудящихся, великому делу строительства коммунизма.

За мир во всем мире!

В напряженной обстановке лихорадочного роста вооружений и военного психоза в лагере англо-американского империализма, когда агрессоры развязали военные действия в Корее, когда льется кровь во Вьетнаме, в Индонезии и Малайе, когда прислужники Уолл-стрита хозяйничают на Тайване, превращают в военную базу Японию и вооружают человеческое отребье в Западной Германии,— в эти беспокойные для человечества дни на различных языках прозвучал громовой народный клич:

Миру — мир!

Это был голос из Варшавы, куда съехалось более полутора тысяч представителей 500 миллионов людей доброй воли на Второй Всемирный конгресс сторонников мира.

С пеной у рта пытаются злобные борзописцы, находящиеся в услужении у факельщиков третьей мировой войны, выдать конгресс за «коммунистический». Они знают, что врут. Но врут потому, что у них нет иного выхода Не от хорошей жизни они пытаются обмануть общественное мнение. Глупая ложь свидетельствует о бессилии! Господин Эттли помешал созыву Конгресса в Шеффилде. Он пытался сорвать Конгресс как только мог — хитростью, обманом, подлостью. Но у него ничего не вышло: Конгресс собрался. И мы знаем тех, кто был на этой великой ассамблее народов. Знает об этом и все человечество. Знает вопреки беснующимся лжецам.

Делегатами Конгресса были 59 государственных деятелей и членов парламентов, 20 муниципальных советников и мэров, 49 ученых, 116 писателей и поэтов, 124 профессора, 72 священнослужителя, здесь были рабочие и крестьяне, промышленники и коммерсанты... Ну кто же в здравом уме и твердой памяти может назвать коммунистами лейбористов, католиков или радикалов?

Более ста гневных речей прозвучали с трибуны конгресса против поджигателей войны за время с 16 по 22 ноября 1950 года.

Среди выступавших были крупнейшие деятели всемирного движения борьбы за мир. Один за другим сменяли друг друга ученый Фредерик Жолио-Кюри, сенатор Пьетро Ненни, писатели Александр Фадеев и Илья Эренбург, китайский общественный деятель Го Мо-жо, настоятель Кентерберийского собора Хьюлетт Джонсон... Люди разных политических убеждений и воззрений, говорящие по-английски и по-французски, ученые и писатели, верующие и атеисты, молодые и преклонного возраста, мужчины и женщины — представители всех слоев населения, делегаты 80 стран — выражали волю народов, требовали мира для всех людей.

Второй Всемирный конгресс сторонников мира — историческое событие. Представители народов договорились о совместных решительных действиях, направленных к защите жителей земного шара от империалистических хищников, которые намереваются собирать долларовый урожай с полей, усеянных трупами простых людей.

К реальным, решительным действиям, направленным на укрепление мира, призывает Конгресс все человечество!

Присуждение Международных премий мира лучшим борцам за мир, людям, которые своими конкретными действиями, своим трудом — поэмами, картинами, фильмами — приближают победу в великой битве народов за мир, является выдающимся событием в среде прогрессивных деятелей культуры. Эти премии — награда народов ратоборцам мира, бойцам за мир, за счастье, за прогресс.

Любовь к людям, к светлому завтрашнему дню человечества без войн и насилий, без слез и крови, без пожарищ и сирот воспевают эти произведения передового отряда деятелей мировой культуры — лауреатов Международных премий мира!

Через застенки гестаповских тюрем дошел до людей голос замученного, но бессмертного Фучика: «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!» Эти слова — девиз всех борцов за мир. Они выражают мысли и чувства людей доброй воли.

Ни убийства, ни дикие средневековые расправы реакции над теми, кто хочет счастья, не вытравят этих слов из сердец миллионов!

Мракобесы и их прислужники смогли томить за решеткой одного из талантливейших поэтов современности — Назыма Хикмета. Это было в их власти. Но они не смогли лишить его возможности служить народу. Тюремщики могут мучить, могут издеваться, не давать чернил, но они не в состоянии помешать узнику писать кровью сердца:

Буду жить —
в Поля Робсона песне,
и в звонких стихах Арагона,
в белом голубе мира...

Каннибалы запрещают петь миролюбцам. «Петь не дают нам, брат мой!»— писал Хикмет Полю Робсону. Но певцы человеческого счастья и людских надежд поют и будут петь! Их голоса не могут заглушить ни стены казематов, ни пограничные столбы, ни грязные руки в белых перчатках с зажатыми в кулаках дубинками.

Можно, конечно, по глупости не выпустить Робсона из США в Варшаву. Но разве заставишь соловья замолчать? И Робсон пел на Конгрессе. Пел свои изумительные, грозные песни. Да, это была только пленка, привезенная американской делегацией. Но голос трибуна-певца все же звучал под сводами Дома польского слова, и эхо его разнеслось по всей земле!

Великой награды народов — звания лауреата Международной премии мира— удостоены также пламенный борец за мир Пабло Неруда за поэму «Да пробудится лесоруб!» и художник Пабло Пикассо за первое изображение «Голубя мира».

Самое массовое из искусств — кино, способное звать за собой миллионы, внесло достойный вклад в неисчерпаемую сокровищницу арсенала борцов за мир. С особым удовлетворением прочитали кинематографисты в сообщении жюри по присуждению Международных премий мира имена своих товарищей по профессии — имена деятелей кино.

В деле разоблачения врагов мира большую роль сыграла картина польского режиссера Ванды Якубовской «Последний этап». Никогда не забудет человечество низких, широких труб, которые выпускали дым из печей, где сжигались люди. Чудовищная «фабрика смерти» Освенцим — исчадие фашизма — уничтожила около пяти миллионов детей, женщин, стариков. В Освенциме, Майданеке и подобных им лагерях осуществлялась гитлеровская «программа» планомерного истребления людей.

Фильм Ванды Якубовской — гневное разоблачение преступлений, имя которым — зверство, людоедство, садизм. Зрители фильма будут всегда помнить предсмертный возглас героини этой картины Марты:

«Смотрите, чтобы Освенцим больше не повторился!»

Позор и бедствия, которые принесли человечеству Освенцим и Майданек, Бабий Яр и Клога, Дарница и Дахау, — не повторятся. Нет! Об этом говорят мертвые живым. И живущие не позволят кучке мерзавцев сделать себя мертвыми.

— Да сгинет тьма! — говорит фильм Якубовской. И как бы перекликаясь с ним, на весь мир ясно и уверенно провозглашает фильм «Юность мира»:

— Да будет свет!

Яркий, солнечный свет мира и свободы несет с собой этот вдохновенный фильм, созданный советскими и венгерскими кинематографистами — Ованесовой, Кишем, Бобровым, Бессарабовым, Каспием, Сологубовым, Илленем.

Молодость, энергию и уверенность в победе правого дела привезли со всех концов земли в столицу Венгрии на Международный фестиваль демократической молодежи и студентов посланцы юности, пламенные борцы за мир. Работники кино запечатлели этот замечательный съезд 250 тысяч юных представителей миллионов. Исторические кадры были сняты не только для истории. Фильм сам стал в передовую шеренгу борцов.

«Юность мира» воспевает жизнь. Он вселяет уверенность в победу гуманизма над мракобесием. Не ветренные юноши, а взрослые люди, которым принадлежит будущее, произнесли в Будапеште клятву на верность делу мира:

«Мы клянемся довести до победного конца священную борьбу за мир и за счастье».

Мы знаем: эти люди сдержат свое слово, ибо они хотят жить и созидать!

Золотая медаль мира увенчала выдающиеся заслуги еще одного кинематографиста — француза Луи Дакена. Трудно творить прогрессивному художнику в буржуазной стране. Очень трудно! Но Дакен — верный борец за мир. Его фильм «Битва за жизнь» — лучшее тому доказательство.

Много славных произведений искусства создали сторонники мира. Передовое искусство — с борцами за мир. Оно является оружием людей доброй воли. И прогрессивные деятели культуры куют это оружие. Они делают это ежедневно, ежечасно. Это их действия, их практический вклад в самое благородное дело, какое знает человечество. А впереди этого славного отряда — его мощный авангард: лауреаты Международных премий мира и те, кто награжден золотой медалью мира.

Поборники мира уверенно идут по пути к желанному миру на всем земном шаре.

Простые люди Европы, Америки, Африки, Азии и Австралии едины в своем стремлении помешать плутократам ввергнуть человечество в пучину новой мировой войны.

Величайший борец за мир Иосиф Виссарионович Сталин указывал: «Народы мира не хотят повторения бедствий войны. Они настойчиво борются за упрочение мира и безопасности».

— Мира не ждут — мир завоевывают! — вот лозунг борцов за мир.

500 миллионов не просят мира. Они требуют его. Они требуют:

чтобы из Кореи были выведены иностранные войска и была прекращена интервенция американских войск на Формозе,

чтобы были запрещены все виды атомного, бактериологического, химического оружия, отравляющих веществ, радиоактивных и всех прочих средств массового уничтожения,

чтобы был совершен первый шаг на пути ко всеобщему и полному разоружению.

Эти и другие требования Второго Всемирного конгресса сторонников мира конкретны и ясны.

Они внушают бодрость матерям мира, всем людям доброй воли, всем, кому дорога свобода и жизнь. Они несут человечеству уверенность в завтрашнем дне.

Народы требуют. И они добьются.

Мир в крепких руках миллионов!

Г. Александров

К МИРУ ЗОВЕТ СОВЕТСКОЕ КИНО

В Корее и Вьетнаме продолжается развязанная империалистами жестокая и кровавая война. Но империалистическим агрессорам мало и этого. Они готовят войну в центре Европы. Известно, что в результате проведенного в сентябре 1950 года в Нью-Йорке совещания министров иностранных дел стран англо-американского блока Западная Германия и Западный Берлин должны быть полностью демилитаризованы, включены в агрессивный Атлантический пакт и превращены в стратегический плацдарм для войны против Германской демократической республики, стран народной демократии и Советского Союза.

В соответствии с этими преступными планами увеличиваются англо-американские оккупационные армии в Германии, создаются наемные немецкие войска, которые в новом преступлении против свободолюбивого человечества должны будут играть роль пушечного мяса в руках американских империалистов.

С помощью немецких предателей типа Аденауэра и Шумахера западные державы создают в Западной Германии полуколониальную систему, освобождают военных преступников, возрождают фашизм, жестоко подавляют миролюбивые силы демократии и развивают военную промышленность.

Такова политика, с помощью которой западные империалистические державы хотят подготовить почву для агрессивной войны против демократических народов Европы и всего мира.

Осуществления этих гнусных планов допустить нельзя. Всему миру известно, какой твердой решимостью в борьбе за предотвращение новой мировой войны охвачены трудящиеся нашей Родины.

Рядовые советские люди не только заявляют о своей готовности отстоять дело мира, они подкрепляют эти заявления своим мирным созидательным трудом.

Совсем недавно мы с огромной радостью узнали о начале великих строек на Волге, в Средней Азии, на Днепре, и это вызвало новую волну трудового энтузиазма, усилило энергию борьбы за мир.

Но в это счастливое для нас время, по ту сторону океана новоявленные гитлеры заваривают в адской кухне Уолл-стрита новую мировую бойню. Генерал Брэдли и капиталист Гарриман говорят в газете «Уолл-стрит Джорнал» о том, что им нужна «настоящая, большая война», состояние войны они считают более желательным, чем состояние мира.

Президент Трумэн и генерал Брэдли, как пишет газета «Нью-Йорк геральд трибюн», высказывают опасение насчет того, что мирное урегулирование конфликта в Корее

существенным образом затруднит «осуществление большой программы вооружений».

Какой цинизм и какая мерзость!

С каждым днем механизм капиталистической пропаганды все больше и больше выпускает грязной, зловонной, оголтелой, клеветнической стряпни против СССР и стран народной демократии. Но империалисты не могут всей этой стряпней залепить глаза и заткнуть уши народов.

Правда о нашем миролюбивом отечестве пробивается через все преграды. Трудящиеся мира на деле все больше убеждаются в том, что капитализм обедняет мир, делает его нищим, а социализм раскрывает все величие и красоту человеческой жизни, обогащая жизнь каждого и жизнь всех.

Мастера советского кино отдают все свои силы, посвящают весь свой творческий труд борьбе за осуществление великих идей коммунизма, за светлое будущее своей Родины, за дружбу и мир между народами.

В отличие от работников буржуазного искусства, мы, творческие работники советской страны, никогда не скрывали того, что работа наша осуществляет политические цели. Мы служим своими произведениями политике нашего государства и делаем это с величайшим увлечением, потому что эта политика направлена к миру, свободе и благополучию человечества.

Никто и никогда не найдет в советском искусстве ни одного произведения, которое бы взывало к ненависти или неприязни к какому-нибудь народу. Если пересмотреть все советские фильмы, в них не найти и намека на изображение неполноценности одних народов и предопределения господства других, не найти призывов к войне, к захвату чужих территорий, к массовому уничтожению людей, о чем так назойливо кричат произведения буржуазного искусства нынешнего времени, — ничего этого нет в нашем искусстве!

Во многих наших картинах выражена ненависть советского народа к захватчикам, посягавшим на свободу и независимость любимой Родины. Но ненависть эта направлена не против тех народов, чьи сыновья, одетые в солдатскую форму, топтали землю нашей родной страны. Это ненависть к заправилам фашистской политики, главарям нацизма, империалистическим агрессорам, втянувшим в бойню народы чуть не всех стран мира. Это священная ненависть миролюбивого народа к поджигателям войны.

Во многих наших картинах изображен воскресный день 22 июня 1941 года, когда гитлеровские войска вероломно напали на нашу страну. В любой из этих картин можно увидеть наш народ, который не помышлял о войне, который трудился, строил, отдыхал, веселился, был озабочен задачами созидания, с любовью украшал и благоустраивал свою большую Родину и не стремился расширить ее пределы силой оружия.

Мир, а не война является целью советского народа, а стало быть, и художников советского искусства.

Среди всем известных и признанных советским народом кинофильмов есть картины, непосредственно посвященные борьбе за мир, разоблачающие поджигателей войны, срывающие маски с врагов мира.

Фильм «Русский вопрос» рассказывает о том, как агенты Уолл-стрита поручают американскому журналисту Гарри Смиту написать клеветническую книгу о советском народе. Но они обманываются в своих ожиданиях. Картина показывает, как Смит, честный и искренний человек, отказывается продавать свою честь. Напрасно пытаются подкупить его, угрожать всяческими бедами, нищетой, напрасно осуществляют эти угрозы! Смит остается верным долгу честного журналиста, остается подлинным американским патриотом, достойным представителем прогрессивной интеллигенции.

Подтверждает ли жизнь правдивость этого нашего фильма?

Десять голливудских сценаристов и режиссеров, подобно Гарри Смиту, отказались делать клеветнические, лживые произведения, направленные против Советского Союза, отказались служить орудием в руках поджигателей войны. Эти прогрессивные американцы изгнаны из системы американского кино и посажены в тюрьму.

Коммунистическая газета Калифорнии «Пипльз Уорлд» («Народный мир») 16 августа этого года сообщила о том, что передовой американский писатель, драматург и сценарист, бывший американский делегат Стокгольмского конгресса сторонников мира, мужественный борец за мир Альберт Мальц посажен в Мильпойнтскую тюрьму в штате Западная Виргиния и в наказание за непослушание уоллстритовским хозяевам выполняет каторжную работу— просеивает речную гальку...

Самюэль Орниц, книги и картины которого вошли в классический фонд Америки, томится в больнице федеральной тюрьмы в Спрингфильде (штат Миссури).

Замечательный драматург и сценарист Джон Говард Лоуссон, автор труда по истории Америки, находится в тюрьме штата Кентукки.

В разных тюрьмах Америки находятся известные прогрессивные деятели, писатели, военные корреспонденты: Лестер Коул (автор 10 известных кинофильмов). Дальтон Трамбо, Ринг Ларднер.

Интересно, что в одной из этих тюрем (Денбери, штат Коннектикут) сидит бывший председатель комиссии по расследованию антиамериканской деятельности Парнэлл Томас — тот самый Томас, который добился осуждения всех этих прогрессивных деятелей, тот самый Парнэлл Томас, который оказался казнокрадом и посажен в тюрьму как уголовный преступник.

Вот она Америка, где гангстеры и жулики осуждают честных людей, заключают в тюрьмы за их патриотические и демократические убеждения!

Вот как жизнь подтверждает правдивость таких советских картин, как «Русский вопрос»!

Мы знаем о мужественной борьбе, которую ведут лучшие представители американского народа с заправилами Уолл-стрита. Мы знаем о существовании двух «Америк». Это наше представление я и мои товарищи по работе постарались выразить в картине «Встреча на Эльбе».

В этом фильме американский генерал Мак-Дермот цинично раскрывает цель своих хозяев с Уолл-стрита: «Старая война кончилась, началась новая — война с коммунизмом». Ту же гнусную цель преследует и американский посол Мак-Хилл, показанный в фильме «Заговор обреченных», и американский сенатор (фильм «Секретная миссия»).

Великое стремление нашего народа к миру выражает крупнейший из советских послевоенных фильмов «Падение Берлина», являющийся подлинным шедевром киноискусства.

Миллионы людей в разных странах видели этот фильм и всегда восторженными овациями встречали его заключительные кадры.

В этих кадрах показан Генералиссимус Сталин, выступающий в поверженной столице врага перед представителями всех народов, участвовавших в антифашистской войне. Слова вождя обращены ко всему трудовому человечеству:

«Дорогой ценой приобретена эта победа, не забывайте принесенных вами жертв! Отныне история открывает перед народами, любящими свободу, широкий путь. Каждый народ должен бороться за мир во всем мире. За счастье простых людей всех стран, всех народов. И только тогда можно будет сказать, что наши жертвы не пропали даром, что каждый из нас сможет твердо смотреть в свое будущее...

Будем же беречь мир во имя будущего. Мира и счастья всем вам, друзья мои!»

К миру и счастью призывает великий вождь народов все народы. К миру и счастью зовет и искусство советского народа, его литература, театр, живопись и кинематография.

Сотни миллионов людей в СССР и странах народной демократии, в свободном Китае, демократической Германии, трудящиеся в капиталистических странах, высоко оценивают наши миролюбивые фильмы, которые вселяют в них уверенность в победу мира. Сознавая это огромное влияние наших произведений, мы, художники, испытываем чувство огромной радости, которое умножает творческую энергию и, вместе с тем, повышает нашу требовательность к своему творчеству и возлагает на каждого из нас большую ответственность.

А в буржуазных странах, художники, которые посмеют выразить в своих произведениях мысли о мире, преследуются, сажаются в тюрьмы и в карцеры. Американское правительство произвело чистку Голливуда, изгнало свободомыслящих, поставило на колени слабых, запугало и терроризировало всех художников, чтобы использовать их способности в своих грязных целях. Вашингтон, стремясь ввергнуть человечество в пучину новой мировой войны, подчинил своим интересам американскую кинематографию. Американская реакция повела наступление против всех прогрессивных деятелей Голливуда, чтобы превратить в послушное оружие своей грязной политики такое могучее средство идеологического воздействия, каким является кино.

Нынешнее американское кино принимает участие в подготовке западно-европейских стран к войне и превращении их в плацдарм для нападения на СССР и страны народной демократии.

После разгрома прогрессивных сил американского киноискусства в Голливуде остались лишь прислужники Уолл-стрита, бездарные, но ревностно служащие своему хозяину. Они выпускают провокационные и преступные кинофильмы, содержание которых направлено против демократии и прогрессивных сил мира. После «Железного занавеса», «Красного Дуная» и «Красной опасности» выпущены фильмы, запугивающие народы угрозой применения водородной бомбы. В Голливуде умудрились сделать картину даже об американском агенте, кардинале Миндсенти.

Подготовляя нападение на Корею, государственный департамент США начал выпуск специальных фильмов. Информационная служба государственного департамента производит их на 16 языках, в 300 копиях на каждом языке и прокатывает во многих странах. Специально организованный в США совет по экспорту и импорту кинокартин заявил о мобилизационной готовности американской кинопромышленности и просил президента Трумэна координировать действия кино с действиями вооруженных сил и военной промышленности. Об этом беззастенчиво сообщил американский киножурнал «Фильм Дейли» в августе 1950 года.

Выпущена серия специальных кинокартин в помощь оккупационным армиям. В фильме «Летчик», например, показываются массовые убийства женщин и детей, демонстрируются самые крупные бомбардировщики Б-36 в действии. Такие милитаристские картины, как «Решение командования», «Военная тропа», «Анни, возьми ружье», «Летающая собака дьявола», — это открытая пропаганда войны.

Свыше 20 военных фильмов находится сейчас в стадии производства. В связи с войной в Корее голливудские студии осаждают всякие кинобизнесмены, которые предлагают выпустить картины: «Хиросима — США», «Первый батальон в Корее», «Пентагон». Один предусмотрительный, хотя и пессимистически настроенный бизнесмен предложил создать картину «Обратно в Корею», видимо, не будучи уверенным, что американцы смогут долго задержаться в ней...

В большом количестве создаются фильмы, восхваляющие американцев, показывающие их «победы» во всех частях света. Американские киноэкспедиции снимают во Франции картину «Американец в Париже», в Италии — «Когда вы будете в Риме», в Индии — «Три солдата» или фильм с самодовольным названием «Великолепный янки».

Конечно, тень многомоторной летающей крепости, падающая на обугленный прах корейских городов, выглядит гораздо более зловеще, чем американские кинозвезды на французском, итальянском и других экранах; конечно, нельзя сравнивать грохот тяжелого пулемета с легким стрекотанием проекционного аппарата, но простая статистика показывает, что мрачная идеология Голливуда подчас бывает не менее опасна, чем продукция военной промышленности. Капитализм все превращает в оружие уничтожения. Так стало с атомной энергией, величайшим плодом развития научной мысли, такова отныне роль и кинематографии — одного из крупнейших достижений современной цивилизации.

Важно отметить, что интерес к современному американскому кино катастрофически падает не только в Европе, но и в самой Америке.

Французская газета «Синематографи франсез» недавно сообщила, что за последнее полугодие в Америке закрылось 580 кинотеатров, что до конца текущего года будет закрыто еще около 2 тысяч кинотеатров из-за падения посещаемости. Демонстрация американских фильмов встречает серьезное сопротивление в маршаллизованных странах, вызывая возмущение широких слоев населения. Здравый смысл американского народа и народов Европы отвергает эту ядовитую кинопродукцию.

Несмотря ни на какие угрозы, препятствия, лживую пропаганду и клевету, движение за мир ширится, подымается и стало в наши дни реальной громадной силой.

Полмиллиарда человек подписалось под Стокгольмским Воззванием. Подписываясь, каждый человек не только протестовал против войны, он подписывал грозный приговор преступникам, которые пытаются разжечь мировую войну, которые первыми применят атомное оружие. Пусть развязавшие войну в Корее знают, что и их не минует народный гнев и народный приговор!

Никогда еще за всю историю человеческой культуры не объединялось вместе такое огромное количество людей во всех концах земного шара, как объединилось теперь в борьбе за мир. Первый Международный конгресс сторонников мира продемонстрировал волю к миру сотен миллионов, волю большей и лучшей половины жителей нашей планеты. Прошедший недавно Второй конгресс поднял на еще бо́льшую высоту знамя мира, еще тверже укрепил его над нашей землей. Со всех концов планеты собрались делегаты, чтобы выразить волю народов к миру. И хотя эти люди разных верований, политических убеждений, разного цвета кожи, всех их объединило одно стремление — войны не должно быть!

И хотя все эти люди говорили на разных языках, но в каждом выступлении звучали слова, по которым каждый понимал мысли, выраженные на чужом языке. Это слова: прогресс, демократия, социализм, Москва, СССР.

Однако и эти слова в разных произношениях звучат по-разному. И есть только одно слово, которое звучит и понимается у всех народов одинаково, о нем можно было бы сказать словами известной песни:

С этим словом мы повсюду дома,
Нет для нас ни черных, ни цветных,
Это слово каждому знакомо,
С ним везде находим мы родных.

В этом слове сливаются все понятия: мир, дружба, счастье, прогресс, социализм, Москва, СССР.

Это простое, прекрасное и великое слово — Сталин!

П. Иванов

ПРОБЛЕМА ПРЕКРАСНОГО В МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

5*

Благо Родины, строящей прекрасное коммунистическое общество, есть та цель и та идея, которые озаряют жизнь и творческие деяния человека нашего общества. Социалистический труд осознан советскими людьми как личная потребность и общественная необходимость. Труд как обязанность и труд как дело чести неразрывны в деятельности советского человека на благо Родины.

В меру развития свободного труда развивается и степень эстетического наслаждения им. Характерно, например, что слесарь-стахановец завода «Красное Сормово» им. А. А. Жданова, тов. Новожилов рассказывает:

«Основное, что заставляет новатора быть впереди — это интерес к делу, любовь к нему, умение организовать весь процесс работы. Каждый мастер, получая чертеж на ту или иную работу, прежде всего, задает себе вопрос: «Как начать?..» Он изучает технологию детали критически. Часто смотришь на двух работников одной профессии. Почему один из них из месяца в месяц идет впереди? Оба прекрасные люди, оба стараются. И иногда улавливаешь эти крупинки своеобразного. Есть рабочие, которые ставят перед собой задачу сделать так, чтобы было лучше, чем у всех. Они заботятся о качестве, точности и красоте. Их работа отличается от работы других, потому что они работают уже на коммунизм, где стыдно будет дать плохую вещь».

Радость наслаждения свободным трудом ярко отражена Ел. Мальцевым в романе «От всего сердца». Когда звено героя романа Родиона достигло блестящих результатов в работе и это было признано общественностью колхоза, Родион торжествовал. Автор романа так описывает состояние героя: «Родион стоял смущенный и взволнованный, вороша палочкой горящий пепел. Гордое, давно не испытываемое чувство слитности со всеми захватило его. Он шутил, смеялся от души, радуясь тому, что ничем не выделяется среди этих простых, жадных до работы людей. Только на фронте так властно подчиняла его всеобщая возбужденность, особенно в дни подготовки к мощному наступлению... Что-то похожее испытывал Родион и сейчас, глядя на смеющиеся лица косарей и чувствуя какой-то необыкновенный прилив сил. И хотелось поскорее снова начать работу».

В буржуазном эксплоататорском обществе труд, как правило, является тяжелой подневольной обязанностью, только средством для удовлетворения потребностей, не связанных с трудом. Поэтому в определении — прекрасное есть труд — всегда необходимо иметь в виду и целесообразный и свободный труд.

Именно такой труд доставляет полное эстетическое наслаждение и не только тогда, когда человек сам непосредственно трудится, но и когда он наблюдает живую, боевую, деятельную работу другого свободного человека. Только для тунеядца и лодыря, для нетрудового человека труд не имеет никакого эстетического смысла.

«Торговец минералами видит только денежную стоимость, но не красоту и особенную природу минералов: у него нет минералогического чувства», — писал Маркс [1].

Однако само тунеядство, лень, как известно, есть не биологическая, а социальная черта людей, пропадающая с коренным изменением общественных отношений. Комментируя высказывания по этому вопросу французского социалиста-утописта Фурье, Энгельс писал:

«Фурье доказывает, что каждый человек рождается на свет с известной склонностью к какому-либо виду труда, что *абсолютная леность* — бессмыслица, что она никогда не существовала и существовать не могла бы, что в природе человеческого духа глубоко заложена потребность быть деятельным и упражнять в деятельности свое тело; что, поэтому, нет необходимости насильно принуждать людей к деятельности, как это делается и ныне, но нужно лишь направлять их естественную потребность к деятельности в правильное русло. Он показывает, далее, единство труда и наслаждения и обнаруживает всю безрассудность современной социальной системы, отрывающей друг от друга эти оба понятия, делающей труд тягостным и лишающей большинство рабочих радости. И затем он показывает, что при разумных условиях, когда каждый будет следовать своим наклонностям, труд будет сделан тем, чем он должен бы быть, именно наслаждением». И дальше Энгельс добавляет: «Я, конечно, не могу здесь развивать всю теорию Фурье о *свободном труде*, но думаю, что сказанного достаточно, чтобы убедить английских социалистов в том, что фурьеризм заслуживает самого глубокого их внимания» [2].

Когда мы рассматриваем прекрасное как труд, мы не имеем в виду людей ленивых, шкурников, нерадивых,— их в нашем обществе становится все меньше и меньше. Мы говорим о людях, обладающих чувством наслаждения трудом. А такие люди, независимо от того, какова их профессия — забойщика или артиста, ученого или поэта — всегда восхищаются своей работой и, видя доблестный труд другого человека, невольно восклицают: как замечательно, как прекрасно!

Труд есть альфа и омега социалистической эстетики

Но, утверждая труд как основу эстетического чувства человека, мы отнюдь не склонны обожествлять его. Это правящим классам капиталистического общества присуще фетишизированное, то-есть абстрактное, а не конкретное понимание труда как деятельности людей, и отсюда — преувеличение его самостоятельной, какой-то чудодейственной силы. По этому поводу Маркс писал:

«У буржуа есть очень серьезные основания приписывать труду *сверхъестественную творческую силу*, так как именно из естественной обусловленности труда вытекает, что человек, не обладающий никакой другой собственностью, кроме своей рабочей силы, какого бы он ни был общественного положения и культурного уровня, вынужден быть рабом других людей, завладевших материальными условиями труда. Только с их разрешения может он работать, стало быть, только с их разрешения — жить» [3].

Следовательно, всякое абстрагирование и обожествление труда, рассматривание его в отрыве от сознательной воли человека, от определенной конкретно-исторической обстановки, есть свойство буржуазное, реакционное.

Труд кладет отпечаток на внешние данные человека, формирует и его духовную красоту. Труд создает красо-

---

* Окончание. См. «Искусство кино» № 5 за 1950 г.

[1] К. Маркс—Ф. Энгельс об искусстве, 1938, стр. 43.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, стр. 396.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV, стр. 269.

ту человеческой сущности в целом. Природные возможности человека, умственные или физические, получали и получают свое полное развитие в процессе труда. Борясь со стихийными силами природы, преобразуя природу, человек нашей Родины год за годом меняет вместе с тем и свою собственную природу. Независимо от того, кто он по своей профессии: колхозник, вырастивший необычайно высокий урожай, или рабочий, усиливший скорость резания на станке, инженер, нашедший способ ускорения добычи угля, или ученый, открывший новый закон, познавший ту или иную истину, художник, реалистически отражающий действительность,— все эти люди стали прекрасными только благодаря трудовой деятельности.

Портрет человека социалистического общества нарисован писателем В. Ажаевым в романе «Далеко от Москвы». Вот как характеризует Ажаев своего героя Ковшова:

«Чуть выше среднего роста, плечистый и статный, конькобежец, лыжник и гимнаст. Славное русское лицо. Отдельные черты его не очень правильны и красивы—лоб, раздавшийся в ширину, чуть вздернутый нос, не повинующиеся гребню светлые волосы, серые глаза. И вместе с тем лицо это красиво, потому что оно всегда освещено изнутри мыслью и чувством. Он спокоен, часто задумчив, нередко печален. И тут же способен мигом вспыхнуть, загореться. Переход от сосредоточенности и грусти к движению и веселости — мгновенен. Он любит шутку, острое слово и рад посмеяться, и смеется громко, заразительно, не прикрывая рта ладонью, показывая ряд крепких зубов. Все быстро привыкают к нему, и многие привязываются. Беридзе его любит, как младшего брата. Гречкин и Филимонов, за какой-нибудь месяц, стали ему близкими товарищами. Женя, — та в него почти влюблена. Даже циник Либерман дружески расположен, бессознательно тянется к нему».

Ярким примером роли деяния-борьбы в формировании духовных качеств человека, его полной всесторонней красоты может служить большевистская партия, в лице ее лучших представителей — вождей пролетарской революции, воспитателей и учителей народа, вышедших из толщи народной и закаленных в пролетарской борьбе,— Ленина, Сталина, Кирова, Жданова, Дзержинского, Свердлова, Калинина и других. Борясь за осуществление передовых идей человеческого общества, они стали людьми величайшей духовной красоты!

«...В буре великих схваток пролетариата и буржуазии, в обстановке империалистической войны, я впервые научился,— говорил И. В. Сталин,— понимать, что значит быть одним из руководителей великой партии рабочего класса. Там, в кругу русских рабочих — освободителей угнетенных народов и застрельщиков пролетарской борьбы всех стран и народов, я получил свое третье боевое революционное крещение. Там, в России, под руководством Ленина, я стал одним из мастеров от революции»[1].

Жизнь пролетарских революционеров — высшее выражение тех качеств, которые несет в себе советский человек. Тимофей Тутаринов, один из героев романа С. Бабаевского «Кавалер Золотой звезды» перечитывает ответ товарища Сталина на приветствие рабочих главных железнодорожных мастерских г. Тифлиса и сравнивает свою жизнь с жизнью товарища Сталина. Его мысли в этот момент переданы следующими словами:

«Ежели, к примеру, взять мою жизнь отдельно,— думал Тимофей Ильич, — то она хоть и простая и будто такого ничего не значит, а все ж таки и в ней есть памятные годочки и по ней рассеяно много горестей и радостей... Тимофею Ильичу казалось, что его жизнь и жизнь Сталина, как две горные реки — одна маленькая, другая большая,— зародились в один год, но в разных ущельях, и потекли каждая по своему руслу. Маленькую, журчащую между камней речку все время притягивала к себе большая и бурная река, но между ними лежали горы... Только на широкой и просторной долине обе реки соединились и потекли вместе...»

Взглянув попристальней на жизнь, нетрудно убедиться, что в нашем обществе лишь труд-борьба делают людей прекрасными. Стаханов, Бусыгин, Ангелина, Борткевич, Быков, Чутких, Российский и многие другие стали знатными людьми в нашей стране благодаря трудовой деятельности. Из простых рабочих эти люди превратились в незаурядных организаторов и командиров производства благодаря творческому труду!

Итак, коль скоро труд есть главный элемент жизни, коль скоро труд есть то начало, которое дает основание и содержание всем формам прекрасного, то от него зависит и красота духовного и внешнего облика человека.

Вот что говорит о труде Энгельс: «Он — первое основное условие всей человеческой жизни, и притом в такой степени, что мы в известном смысле должны сказать: труд создал самого человека»[1].

Природа человека есть результат длительного социального развития. В своей работе «Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека» Энгельс ярко показал, как труд приводит к изменению человеческого вида: роль труда в формировании человеческой сущности продолжается постоянно и непрерывно на протяжении всей истории человечества!

Но только с появлением новых общественных условий, только при социализме благотворное влияние труда на формирование человеческой сущности получает свои полные возможности. Больше того, именно при социализме полностью раскрывается реальное историческое значение труда, и труд приобретает поистине эстетический характер.

В условиях советского строя при наличии свободного, целесообразного труда люди постоянно совершенствуются благодаря труду.

В свое время Герберт Уэллс в романе «Машина времени» пытался доказать, что в результате автоматизации и механизации трудовых процессов, «как таковых», люди в конце концов превратятся в хрупкие кукольные создания, лишенные нормальных человеческих черт. Такая гипотеза была подсказана художнику капиталистической действительностью, хищническим характером использования труда на капиталистическом предприятии.

При социализме, в условиях освобожденного труда, когда все создано для полного и всестороннего развития личности, — прогресс науки и техники ведет не к вырождению людей, а к появлению всесторонне развитых, здоровых, истинно прекрасных людей!

6

Когда же, при каких условиях труд не является прекрасным и вследствие каких причин люди бывают некрасивы, нехороши собой?

Основная причина состоит в калечащем действии эксплоатации человека человеком, в неизбежном разделении труда в условиях эксплоататорского общества, и особенно — при капитализме.

В капиталистическом обществе труд рабочего выступает как форма существования капитала. Производство, основанное на частной собственности, грозит превратить рабочего в урода уже тем, что искусственно культивирует в нем какую-нибудь одну специальность. Процесс труда на капиталистическом предприятии подавляет природные задатки и дарования человека, грубо утилизирует его, как утилизируют животное. Капитал подавляет духовные потенции человека, стремясь превратить его в бесчувственное существо. Все, что выводит человека за рамки навязанной ему специальности, рассматривается буржуазным классом как преступление. Капитал не нуждается в духовном качестве труда. Чем более неразвит человек духовно, тем более он выгоден для капиталистического предприятия.

---

[1] И. В. Сталин. Соч., т. 8, стр. 175.

[1] Ф. Энгельс. «Диалектика природы», стр. 134.

Из характера труда и отношения к нему в условиях капитализма вытекает идеал жизни, установленный буржуазной моралью. Сущность этого идеала сводится к тому, чтобы человек систематически откладывал свои сбережения в надежде на то, что этим путем ему удастся освободиться от труда и получить возможность эксплоатировать ближнего. Защитники буржуазного общества проповедуют мысль, что каждый может стать капиталистом, если только не будет расточительным. Отсюда самоотречение, отказ от истинной жизни и всех человеческих потребностей, рекомендуемые «простому человеку» идеологами буржуазии. Меньше ешь и пей, откажись от расходов, связанных с духовными потребностями, копи деньги — и ты сколотишь капитал! Последний украсит тебя, с ним ты сможешь сделать все: чего сам не сделаешь, сделают деньги! Они могут купить все, купить путешествие и красавицу, которая сама падет к твоим ногам, если ты будешь иметь достаточно денег. Словом, только деньги — настоящая сила. Поэтому все страсти и желания в буржуазном обществе подчинены своекорыстию. Люди, занятые трудом, чувствуют себя несчастными, духовно подавленными, внутренне оскорбленными.

Маркс пишет: «Рабочий поэтому чувствует себя самим собою лишь вне работы, а во время работы он чувствует, что он не принадлежит себе. Дома он тогда, когда не работает, а когда работает, он не дома. Его труд поэтому носит не добровольный, а принудительный характер, — это *принудительный* труд. Этот труд не есть удовлетворение какой-либо потребности, а только *средство* удовлетворить потребности вне труда. Отчужденность труда в наиболее чистой форме проявляется в том, что как только отсутствует физическое и другого рода принуждение, от труда убегают как от чумы. Внешний труд, в котором человек себя отчуждает, есть труд самопожертвования, труд изнурения. Наконец, отчужденность труда для рабочего проявляется в том, что он не его собственность, а чужая, что он ему не принадлежит, что рабочий в труде принадлежит другому, а не себе. Подобно тому как в религии самодеятельность человеческой фантазии, человеческого мозга и человеческого сердца не зависима от индивида, т. е. воздействует на него как чужая, божественная или дьявольская деятельность, так и деятельность рабочего не есть его самодеятельность. Она принадлежит другому, она состоит в растрачивании самого себя»[1].

Вся жизнедеятельность трудящегося человека в капиталистическом обществе есть лишь средство поддержания физического существования его и его семьи. При господстве частной собственности всякий стремится поставить другого в зависимость от себя. Люди делают «добро» другим в основном тогда, когда при этом удовлетворяют свой собственный интерес. При этом каждая реальная потребность человека выступает, как средство закабаления другого. Пропасть между трудящимися и не трудящимися обнажается до крайности: на одной стороне — утонченные, но вместе с тем и уродливые потребности и средства их удовлетворения, на другой — оскудение жизни и самые грубые формы удовлетворения потребностей.

«Миллионеры, миллиардеры и прочие «великие» грабители мира сделали труд подневольным, рабским, заразили «маленьких» людей равнодушием к труду, лишили труд радости, убили в нем личное творческое начало», — писал Максим Горький[2].

Из сказанного видно, что природа и характер труда в капиталистической действительности не могут рассматриваться как категория прекрасного, ибо труд этот не свободен: капитализм изуродовал труд, вытравил из него все прекрасное.

Пагубные последствия подневольного труда, жестокая эксплоатация накладывают свой отпечаток и на внешний облик человека и на характер человеческой сущности. В зависимости от того, какую функцию выполняет тот или иной индивидуум на капиталистическом предприятии, у него неизбежно появляется гипертрофия или атрофия отдельных частей или функций тела. Под влиянием процесса труда люди бывают хромые, слепые, косоплечие, с изогнутой шеей...

«Разделение труда в капиталистической мануфактуре,— писал Ленин,— ведет к уродованию и калечению рабочего... Появляются виртуозы и калеки разделения труда, первые— как редкостные единицы, возбуждающие изумление исследователей; вторые — как массовое появление «кустарей» слабогрудых, с непомерно развитыми руками, с «односторонней горбатостью» и т. д., и т. д.»[1].

Капиталистическая бесчеловечная рационализация доводит техническое разделение труда до такой крайности, что вся жизнь рабочего сводится к односторонней автоматической деятельности какого-нибудь органа.

Капитал, писал К. Маркс, «узурпирует время, необходимое для роста, развития и здорового сохранения тела. Он похищает время, необходимое для поглощения свежего воздуха и солнечного света. Он урезывает обеденное время и по возможности включает его в самый процесс производства, так что пища дается рабочему как простому средству производства, подобно тому, как паровому котлу дается уголь и машинам—сало или масло. Здоровый сон, необходимый для восстановления, обновления и освежения жизненной силы, капитал сводит к стольким часам оцепенения, сколько безусловно необходимо для того, чтобы оживить вконец истощенный организм»[2].

Надо ли удивляться, что в капиталистическом «царстве» нередко можно встретить представителя трудового класса, внешний облик которого носит на себе страшный отпечаток варварских условий труда. Так, например, Д. Мамин-Сибиряк в своем романе «Горное гнездо» весьма рельефно описал, как страшно выглядит рабочий капиталистического рудника:

«...Желтые рудниковые рабочие... Изнуренные лица, вялые движения и общий убитый вид сразу выделял их из общей массы, точно они сейчас только были откопаны откуда-то из-под земли и не успели еще отмыть прильнувшей к телу и платью желтой и вязкой глины. Работа «в горе», на глубине восьмидесяти сажен, по всей справедливости, может назваться каторжной, чем она и была в крепостное время, превратившись после эмансипации в «вольный крестьянский труд».

Так уродует капиталистическое производство физический облик рабочего.

Но в то время, как подавляющая часть интеллигенции буржуазного общества мирится с режимом эксплоатации и видит путь к спасению от вырождения человечества лишь в более выгодном приспособлении к существующим общественным порядкам, рабочий класс, как передовой класс капиталистического общества, вступает в революционную борьбу против мира эксплоататоров, за государственное руководство обществом. И еще в условиях старого общества, в революционной борьбе, рабочий класс, защищая свои интересы, уже приобретает качества неповторимой духовной и физической красоты. Это становление духовной и физической красоты в человеке под влиянием революционной борьбы со всей яркостью показал М. Горький в своем замечательном произведении «Мать». Мы видим, как Павел Власов, воспитанный в голодной рабочей семье, где грубость, пьянство, ссоры проходили на его глазах, начал свою жизнь по образу и подобию отца. И как могло быть иначе, когда все толкало на этот путь?! Но вот Пелагея Ниловна увидела, что Павел «заметно начал уклоняться с торной дороги всех: реже посещал вечеринки и хотя, по праздникам куда-то уходил, но возвращался трезвый. Мать, зорко следя за ним, видела, что смуглое лицо сына становится острее, глаза смотрят все более серьезно и губы его сжались странно строго... Матери было приятно видеть, что сын ее становится непохожим на фабричную молодежь, но когда она заметила, что он сосредоточенно и упрямо выплывает куда-то

---

[1] К. Маркс — Ф. Энгельс об искусстве, 1938, стр. 54—55.
[2] М. Горький. О литературе, 1935, стр. 34.

[1] В. И. Ленин. Соч., изд. IV, т. 3, стр. 377.
[2] К. Маркс. Капитал, т. I, Партиздат, 1935 г., стр. 191.

в сторону из темного потока жизни,— это вызвало в душе ее чувство смутного опасения» [1].

«Однажды после ужина Павел опустил занавеску на окне, сел в угол и стал читать, повесив на стенку над своей головой жестяную лампу. Мать убрала посуду и, выйдя из кухни, осторожно подошла к нему. Он поднял голову и вопросительно взглянул ей в лицо.

— Ничего, Паша, это я так! — поспешно сказала она и ушла, смущенно двигая бровями. Но, постояв среди кухни минуту неподвижно, задумчивая, озабоченная, она чисто вымыла руки и снова вышла к сыну.

— Хочу я спросить тебя,— тихонько сказала она,— что ты все читаешь?

Он сложил книжку.

— Ты — сядь, мамаша...

Мать грузно опустилась рядом с ним и выпрямилась, насторожилась, ожидая чего-то важного.

Не глядя на нее, негромко и почему-то очень сурово, Павел заговорил:

— Я читаю запрещенные книги. Их запрещают читать потому, что они говорят правду о нашей рабочей жизни... Они печатаются тихонько, тайно, и если их у меня найдут — меня посадят в тюрьму, — в тюрьму за то, что я хочу знать правду. Поняла?

Ей вдруг стало трудно дышать. Широко открыв глаза, она смотрела на сына, он казался ей чуждым. У него был другой голос — ниже, гуще и звучнее. Он щипал пальцами тонкие, пушистые усы и странно, исподлобья смотрел куда-то в угол. Ей стало страшно за сына и жалко его.

— Зачем же ты это, Паша? — проговорила она.

Он поднял голову, взглянул на нее и негромко, спокойно ответил:

— Хочу знать правду.

Голос его звучал тихо, но твердо, глаза блестели упрямо. Она сердцем поняла, что сын ее обрек себя навсегда чему-то тайному и страшному. Все в жизни казалось ей неизбежным, она привыкла подчиняться не думая и теперь только заплакала тихонько, не находя слов в сердце, сжатом горем и тоской.

— Не плачь! — говорил Павел ласково и тихо, а ей казалось, что он прощается.

— Подумай, какою жизнью мы живем? Тебе сорок лет, — а разве ты жила? Отец тебя бил, — я теперь понимаю, что он на твоих боках вымещал свое горе — горе своей жизни; оно давило его, а он не понимал—откуда оно? Он работал тридцать лет, начал работать, когда вся фабрика помещалась в двух корпусах, а теперь их — семь!

Она слушала его со страхом и жадно. Глаза сына горели красиво и светло; опираясь грудью на стол, он подвинулся ближе к ней и говорил прямо в лицо, мокрое от слез, свою первую речь о правде, понятой им. Со всею силой юности и жаром ученика, гордого знаниями, свято верующего в их истину, он говорил о том, что было ясно для него, — говорил не столько для матери, сколько проверяя самого себя...» [2].

Только вступив в революционную борьбу, Павел Власов смог обрести действительную человеческую красоту. Ибо причины общей некрасивости человека следует искать не в биологии, как это делается буржуазными эстетиками, а в тех кошмарных условиях, в которых рождается, развивается при капитализме трудящийся человек. Уродливость есть следствие горькой доли, на которую обречен трудящийся человек эксплоататорского общества с первых дней своего младенчества. Даже рожденный здоровым, в этих неблагоприятных условиях он невольно изменяется, уродуется бессмысленным трудом на хозяина, всей системой циничной эксплоатации трудящихся. Конечно, это вовсе не означает, что все люди в буржуазном обществе представляют собой уродов. Мы подчеркиваем лишь, что такова существенная тенденция эксплоататорского и особенно капиталистического общества. Рабочий класс все это превосходно понимает и потому он неустанно борется с буржуазией. Если бы рабочий класс не вел борьбы, не сопротивлялся жестокой эксплоатации, он неизбежно выродился бы. Но пролетариат ведет неутомимую борьбу против волчьих законов буржуазного общества, и эта борьба одухотворяет пролетария, придает ему красоту.

«...С загрубелых от труда лиц глядит на нас вся красота человечества», — писал Маркс [1].

«...Революция,— писал Маркс,— необходима не только потому, что никаким иным способом невозможно свергнуть *господствующий* класс, но и потому, что *свергающий* класс только в революции может избавиться от всей старой мерзости и стать способным создать новое общество» [2].

Советское общество порождает совершенно новое отношение человека к труду. Из тяжелого бремени труд в СССР превратился в источник величайшего эстетического удовлетворения. Если при капитализме труд уродует человека, то при социализме труд пробуждает в человеке все дарованные ему природой способности и таланты, поднимает его на невиданные в истории человечества подвиги.

Свободная страна родила творческое отношение людей к труду. При этом, разумеется, мы все время имеем в виду не только труд на заводе, на производстве, но и вообще свободный целесообразный труд направленный на преобразование природы и общества средствами любой профессии, любой специальности, включая и область искусства.

7

Определение труда как коренной формы прекрасного не противоречит признанию объективного наличия красоты в окружающей нас природе, так как эстетическое восприятие природы возникло из процессов труда и исторически может быть объяснено только влиянием трудовых процессов: вначале возникла трудовая деятельность человека, затем — эстетическое восприятие природы.

Первобытному человеку окружающий мир не казался прекрасным. Наоборот, он казался ему грозной и неумолимой силой, необузданной стихией, готовой каждую минуту уничтожить человека. Красоту в природе, таким образом, человек начинает воспринимать, лишь возвышаясь над природой в результате труда.

«Меня восхищает,— писал Горький,— с какой легкостью и с каким великодушием человек преображает природу, великодушием тем более удивительным, что земля, если хорошенько разобраться, уж не такое комфортабельное место. Вспомним о землетрясениях, ураганах, мятелях, наводнениях, о жаре и о холоде, о вредных насекомых и микробах и о тысяче других вещей, которые сделали бы нашу жизнь совершенно невыносимой, если бы человек был менее героичен, чем он есть» [3].

На ранней ступени развития, когда человек еще не отделился от природы, ни о каком действительно эстетическом отношении человека к природе не могло быть речи. Природа, — писал Маркс, — «первоначально противостоит людям как совершенно чуждая, всемогущая и неприступная сила, к которой люди относятся совершенно по-животному и перед которой они беспомощны, как скот» [4]. Позднее для первобытного человека предметом любования в природе становилось лишь то, что непосредственно осваивалось им в трудовой деятельности; поэтому-то первобытный человек рисовал на стенах пещер добываемых на охоте животных и стремился украсить себя предметами, в которых осуществилась его практическая деятельность: шкуры, когти, зубы, кости животных играли главную роль в украшении первобытных народов. Естественно, что на этой ступени развития у человека было еще примитивное, ограниченное понятие о прекрасном в природе, в меру ограниченности самой общественной практики.

---

[1] М. Горький. Соч., 1929, т. VIII, стр. 41.
[2] Там же, стр. 43—44.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. III, стр. 661.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 60.
[3] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, стр. 483.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 21.

По мере того, как расширялся и углублялся процесс освоения предметного мира, а труд все более утверждался и осознавался, как основной процесс между природой и человеком, эстетическое восприятие природы человеком благодаря труду усиливалось и становилось все более определенным.

Эстетический взгляд на природу, следовательно, формируется в ходе общественно-исторической практики человека и, в конечном счете, определяется и обусловливается производительными силами общества, его экономикой.

Маркс писал: «Даже туманные образования в мозгу людей, и те являются необходимыми сублиматами [продуктами] их материального жизненного процесса, который может быть установлен на опыте и который связан с материальными предпосылками... люди, развивающие свое материальное производство и свое материальное общение, изменяют вместе с данной действительностью также свое мышление и продукты своего мышления»[1].

С появлением частной собственности на орудия и средства производства, с разделением общества на противоположные — имущие и неимущие классы, в условиях, когда труд из свободного превратился в подневольный, тяжелый изнурительный, уродуется и извращается отношение человека к природе. Человек, занятый изнурительным трудом, уже не в состоянии эстетически относиться к природным явлениям, предметам и процессам, которые противостояли ему как грубая слепая сила, доставляющая одни невзгоды или, в лучшем случае, дополнительный материал его эксплоатации. Таким образом, условия антагонистического общества создают пропасть между природой и человеком. Эта пропасть особенно углубляется при капитализме, когда рост производительных сил преднамеренно направляется на хищническое использование богатств природы в целях личного обогащения. Господствующий буржуазный класс сознательно развивает и умножает инстинктивные животные страхи, боязнь человека перед природой, весьма щедро сдабривая это религиозными хитросплетениями, которые имеют одну цель — держать в узде эксплоатируемые классы под страхом «таинственных» сил природы.

Советский строй, освободив труд человека, создал возможности для научного взгляда миллионов трудящихся людей на явления природы не как на слепую силу, грозящую жизни, а как на богатство благоприятных условий и возможностей осуществления свободного целесообразного творческого труда. Поэтому не любое из множества явлений природы способно дать наслаждение: советским трудящимся эстетические чувства доставляют те предметы и явления природы, которые прямо или косвенно связаны с деяниями нашего общества, импонируют трудовой душе социалистического человека. Советский трудящийся любуется всем, что соответствует его трудовой душе, его трудовым интересам, то есть считает наиболее прекрасным в природе то, что благотворно прямо или косвенно влияет на его жизнь, на осуществление его целей. Колхозник, например, будет восхищаться весенним дождем, но он не восхитится сильным дождем или градом во время уборки урожая. Все это, конечно, не исключает того обстоятельства, что эстетическое наслаждение каждого отдельного человека зависит от конкретной обстановки.

8

Итак, основа прекрасного есть свободный, целесообразный человеческий труд. Развлечение, отдых, веселье, забавы, любование природой получают особенный смысл лишь в свете предшествующего им и сменяющего их труда; сами по себе они не доставляют человеку эстетического наслаждения, то есть не порождают чувства прекрасного. Не будь труда — нет и потребности в отдыхе, не будет и тех наслаждений, которые человеку доставляют радость в жизни и оцениваются им, как прекрасные минуты его жизни.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 17.

Свободный, целесообразный человеческий труд является главным в содержании эстетической категории прекрасного применительно к социалистическому обществу. Но изложенные нами рассуждения о прекрасном в социалистическом обществе возникли не в стороне и не в отрыве от всей предшествующей эстетической мысли. Многие наши суждения заимствованы из наследства русских революционеров-демократов: Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Характерно, например, заявил Чернышевский устами Алексея Петровича в романе «Что делать?»:

«— Да, движение есть реальность,—...потому что движение — это жизнь, а реальность и жизнь одно и то же. Но жизнь имеет главным элементом труд, а потому главный элемент реальности — труд, и самый верный признак реальности — деятельность». И ниже: «— Да, отсутствие движения есть отсутствие труда, потому что труд представляется в антропологическом анализе коренною формою движения, дающею основание и содержание всем другим формам» [1].

Подобные высказывания о труде мы находим и у Н. Добролюбова, который писал: «Только труд дает право на наслаждение жизнью...» [2] или: «Уничтожение дармоедов и возвеличение труда — вот постоянная тенденция истории» [3]. Или же далее: «Общую формулу,—что человеку естественно стремиться к лучшему — все признают; но разногласия возникают из-за того, что же должно считать благом для человечества. Мы полагаем, например, что благо в труде и потому труд считаем естественным для человека; а «Экономический Указатель» уверяет, что людям естественно лениться, ибо благо состоит в пользовании капиталом» [4].

Марксизм-ленинизм учит, что труд в социалистическом обществе носит по своему творческому существу и эстетический характер. Еще Маркс писал, что «в исторических формах труда, как рабского, барщинного, наемного, труд всегда отталкивает, всегда является *трудом по внешнему принуждению*, а в противоположность ему не-труд — «свободой и счастьем». Это верно в двух отношениях: в том отношении, что это антагонистический труд; и, что связано с этим, в том отношении, что это труд, который еще не создал себе условий, субъективных и объективных, для того чтобы он был привлекательным трудом, самоосуществлением индивида, что отнюдь не означает, что такой труд — простая забава, простое удовольствие, как это крайне наивно, применительно к понятиям парижской гризетки понимает Фурье. Действительно, свободный труд, например, труд композитора, есть вместе с тем дьявольски серьезное дело, интенсивнейшее напряжение. Труд материального производства может получить этот характер лишь тем, что 1) дан его общественный характер, 2) что он имеет научный характер, что он есть одновременно с этим всеобщий труд, напряжение человека не как определенным образом дрессированной силы природы, а как субъекта, который в процессе производства выступает не в чисто природной, естественно выросшей форме, а в качестве деятельности, управляющей всеми силами природы» [5].

Об эстетическом характере труда говорится и в работах товарища Сталина. Отмечая коренное отличие труда при социализме от труда при капитализме, товарищ Сталин указывал, что в СССР труд превратился «из зазорного и тяжелого бремени, каким он считался раньше, в дело *чести*, в дело *славы*, в дело *доблести* и *геройства*» [6].

Если труд, деяние, борьба советского человека являются прекрасным в действительности, естественно, что они определяют понятие прекрасного и в искусстве. Но это вместе с тем означает, что не может быть и искусства,

[1] Н. Г. Чернышевский. «Что делать?». М., 1936, стр. 197—198.
[2] Н. А. Добролюбов. Избранные сочинения. 1947, стр. 74.
[3] Н. А. Добролюбов. Соч., т. III, стр. 267.
[4] Н. А. Добролюбов. Соч., т. II, стр. 329.
[5] К. Маркс. Основы критики политической экономии, рукопись 1857—1858 гг., стр. 504—505.
[6] И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 10, стр. 393.

претендующего на отражение социалистической действительности, которое могло бы обходить труд или касаться труда советского человека лишь вскользь.

По вполне понятным обстоятельствам идеалистическая эстетика исключила из сферы прекрасного в искусстве людей, занятых трудом материального производства. В своих лекциях по эстетике Гегель писал без стеснения: «В фигурах же, принадлежащих к подчиненным сословиям, мы всегда замечаем подавленность, когда они начинают действовать в пределах ограниченных условий их жизни, ибо в условиях развитых отношений позднейшего государства они в самом деле находятся во всесторонней зависимости, стеснены и оказываются со своими страстями и интересами под тяжелым, мучительным игом внешней для них необходимости, так как за их спиной стоит непреодолимая сила гражданского общества, с которой они ничего не могут поделать, и они, кроме того, даже подвергаются произволу высших сословий, где этот произвол имеет законное оправдание. Эта стесненность существующими условиями делает тщетной всякую независимость. Поэтому положения и характеры лиц, принадлежащих к этим кругам, больше подходят для комедии и вообще для изображения комического»[1].

По мнению Гегеля, эксплоатируемые классы и их представители достойны изображения в искусстве только в комическом плане, а в качестве истинно прекрасного искусство якобы должно избирать для своих образов лишь высшие сословия. Это барское мнение о том, что люди труда не есть эстетически благодарный материал для искусства, распространялось и распространяется по сей день как якобы азбучная истина в капиталистическом обществе. Для буржуазного искусства всегда было характерно исключение из творческого обихода не только труда, направленного на материальное производство, но вообще всей деловой сферы как якобы враждебной красоте. Художники прошлого боялись показывать своих героев в условиях работы. Им казалось, что подробности этой стороны жизни не будут восприняты читателем или зрителем эстетически. Поэтому они старались сосредоточить все свое внимание на описании картин из личной жизни, и их искусство изощренно рисовало тончайшие «переживания души», еле заметные нюансы личных взаимоотношений, особенно любви, но труд, деятельность человека оставались по ту строну представлений о прекрасном.

9

В условиях нашей социалистической действительности исчез конфликт между прекрасным в искусстве и в действительности. Художник повседневно видит красоту трудовой деятельности человека, и его главная задача сводится к тому, чтобы показать советского человека в активной общественной жизни, общественно-полезном труде. Поэтому отношения советских людей к природе, их отдых, развлечение, любовь, материнство и другие формы бытия должны отображаться советским художником в неразрывной связи с общественно-полезной деятельностью героев. Только в труде, в деятельности можно наиболее реально показать сущность советского человека. Изображение советского человека вне трудовой общественной деятельности объективно есть принижение человека, ибо этим самым от него отнимается как раз то, что является главным определяющим моментом оценки личности в социалистическом обществе.

Одной из основных причин провала фильма «Большая жизнь» (2-я серия) явилось, как известно, то, что вместо показа огромного размаха восстановительных работ в Донбассе, ведущихся на базе новой техники усилиями всей общественности, вдохновленной партией большевиков и советским правительством, в фильме преобладали эпизоды восстановительных работ при помощи дореволюционной техники. Авторы фильма отошли от социалистической действительности, и у зрителя могло сложиться впечатление о восстановлении Донбасса, в лучшем случае, после гражданской войны, а не о восстановлении социалистического Донбасса, выросшего за годы сталинских пятилеток.

Авторы фильма,— указывается в постановлении ЦК ВКП(б),— создают у зрителя ложное впечатление, будто восстановление шахт Донбасса после его освобождения от немецко-фашистских захватчиков и добыча угля осуществляются «путем применения грубой физической силы, давно устаревшей техники и консервативных методов работы».

В фильме искаженно изображалось все поведение советских людей. Рабочие и инженеры представлялись как малокультурные люди: они бездельничают, пьянствуют, занимаются пустопорожней болтовней. Вместо показа труда, героического поведения советских людей в труде, направленном на досрочное восстановление всесоюзной кочегарки, фильм переполнен кадрами, показывающими людей, охваченных «кабацкой меланхолией».

Поскольку при социализме в корне изменился характер труда, постольку должны кардинально измениться и задачи нашего искусства в отражении трудовой деятельности человека. Трудовой народ СССР предъявил к искусству новые требования: талантливо и умело показать великий смысл освобожденного труда, дать яркие образы мастеров труда, раскрыть духовное богатство трудящихся советских граждан. Деятели советского искусства, как говорил Горький, должны искать вдохновений и материалов в широком и бурном потоке труда, создающем новые формы жизни.

Труд, как коренная форма прекрасного, уже стал предметом многих ярких и вдохновенных произведений советского искусства, включая сюда и кино. Герои этих произведений проходят перед нами как люди большого и важного дела, труженики заводов и фабрик, начальники, руководители строек, инженеры, рабочие, ученые, студенты, ученики-ремесленники, люди колхозных полей, садов, ферм. Они выступают как живое художественное воплощение прекрасного, одухотворенного и целеустремленного социалистического труда. И к каждому из этих людей приложимы слова великого Горького:

«Человек — это звучит гордо!»

---

[1] Гегель. Соч., т. XII, стр. 196.

Л. Н. ТОЛСТОЙ
О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МАСТЕРСТВЕ

(К 40-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ)

К. Ломунов

Главу о Толстом в своей «Истории русской литературы» Горький заканчивает знаменательными словами: «Не зная Толстого — нельзя считать себя знающим свою страну, нельзя считать себя культурным человеком»[1].

Художественное творчество Льва Толстого — вершина в развитии русского и мирового реалистического искусства, в развитии стиля критического реализма. «Этот человек,— говорит о Толстом Горький,— сделал поистине огромное дело: дал итог пережитого за целый век и дал его с изумительной правдивостью, силой и красотой»[3].

Наследие Толстого представляет собой одно из самых сложных и громадных явлений мировой культуры минувшего столетия. Его произведения переведены на языки всех народов мира, имеющих свою письменность. О Толстом написаны горы статей и книг.

Но только в одной небольшой по размеру книжке можно получить исчерпывающий и глубоко научный ответ на вопрос о национальном и мировом значении творческого наследия гиганта русской литературы. Называется эта книжка «Ленин о Толстом». В ней собраны гениальные статьи и высказывания вождя пролетарской революции, посвященные анализу и оценке мировоззрения и литературного наследия писателя, творчество которого вошло в мировую культуру, как «шаг вперед в художественном развитии всего человечества»[3].

Всемирное значение творчества Толстого В. И. Ленин увидел в том, что в его гениальных произведениях нашла отражение эпоха подготовки первой русской революции. «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника,— говорит о Толстом Ленин,— и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции»[4].

Своеобразие Толстого состояло в том, что он выразил крестьянскую сторону первой русской революции со всеми ее сильными и слабыми сторонами.

Как художник и мыслитель Толстой сложился в ту историческую эпоху русской жизни, которая легла между 1861 и 1905 годами. Крутая ломка всех старых основ жизни, происходившая в пореформенной России, вызвала перелом в мировоззрении Толстого, заставила его порвать со всеми взглядами, привычками и традициями высшей дворянской знати, к которой он принадлежал по рождению и воспитанию, и перейти на позиции патриархального крестьянства.

Став идеологом и защитником многомиллионных масс трудового земледельческого народа, Толстой беспощадно изобличал буржуазно-дворянское общество, самодержавно-полицейское государство, казенную церковь, капитализм с его бесчеловечной эксплоатацией трудящихся, буржуазную науку и искусство.

Показав всю глубину противоречия между безудержным обогащением господствующих классов и обнищанием народных масс, Толстой не сделал, однако, единственно правильного вывода из предъявленного им обвинительного акта капитализму и самодержавию, из той потрясающей картины несправедливого общественного устройства, которую он нарисовал в своих произведениях.

Самый суровый и трезвый реализм в показе общественных противоречий соединялся у Толстого с проповедью личного самоусовершенствования, с призывами к непротивлению злу насилием, с религиозно-нравственной проповедью.

В. И. Ленин показал, в чем состоят сильные и слабые стороны наследия Толстого, что в нем принадлежало будущему и что навсегда отошло в прошлое.

Трудящимся, всем прогрессивным и честным людям дороги не предрассудки Толстого, а его гений, его разум. Они ценят не толстовское отрицание политики, не религиозно-нравственную проповедь, а бурный протест против всякого классового господства, пронизывающий собой творчество великого художника.

Передовые и честные люди всего мира любят Толстого как гениального русского писателя, произведения которого, как говорит Горький, написаны «со страшной, почти чудесной силой»[1]. Толстой дорог как страстный гуманист, поднявший могучий протест против бесчеловечных, чудо-

---

[1] М. Горький. История русской литературы, М., 1939, стр. 296.
[2] Там же, стр. 296.
[3] В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, т. XVI, стр. 293.
[4] Там же, стр. 293.

[1] М. Горький. История русской литературы, М., 1939, стр. 296.

вищных условий жизни народа при капитализме, при самодержавно-полицейском строе. Толстой дорог всем трудящимся как пламенный защитник мира, как бесстрашный обличитель империализма, срывавший маски с любых поджигателей войны. Больше полувека назад Толстой, от лица трудовых людей всех стран, гневно сказал поджигателям войны: «Да идите вы, безжалостные цари, микады, министры, митрополиты, аббаты, генералы, редакторы, аферисты, и как там вас называют, идите вы под ядра и пули, а мы не хотим и не пойдем».

Прогрессивные люди всего мира знают Льва Толстого как горячего патриота своей великой страны, воспевавшего в «Севастопольских рассказах», «Войне и мире» и других произведениях подвиг народа в защите отечества от иноземных захватчиков.

В сознании передовых людей мира живет не «тихий», благостный старичок из Ясной Поляны, призывавший народ к незлобию, всепрощению, к вере в «очищенного» бога, а могучий художник-реалист, смело обнажавший общественные противоречия, бросивший в лицо царским сатрапам: «Я — человек, отрицающий и осуждающий весь существующий порядок и власть и прямо заявляющий об этом»[1].

В годы самой свирепой реакции, последовавшей за поражением первой русской революции, на весь мир прозвучали слова Толстого: «Не могу молчать!». Великий писатель заклеймил позором царских палачей, потребовал прекращения преследований и казней революционеров.

Толстой не знал путей освобождения народа, но он твердо знал, что капитализм со всеми его ужасами эксплоатации, нищеты и закабаления народа, грабительских войн должен быть уничтожен.

В статье «О существующем строе» (1896 г.) Толстой заявлял: «Существующий строй жизни подлежит разрушению... Уничтожиться должен строй соревновательный и замениться коммунистическим; уничтожиться должен строй капиталистический и замениться социалистическим; уничтожиться должен строй милитаризма и замениться разоружением и арбитрацией... одним словом, уничтожиться должно насилие и замениться свободным и любовным единением людей»[2].

Толстой с одинаковым отвращением относился к капитализму и «старой» Европы и «молодой» Америки.

В «Письме к китайцу», написанном в декабре 1905 года, предостерегая против перенесения в Китай гибельных форм капиталистического развития, Толстой говорит, что эти формы показали «для людей проницательных уже полную свою несостоятельность в Европе и Америке»[3].

Ленин еще в 1901 году писал о Толстом, как глубоком наблюдателе и критике буржуазного строя. Толстой беспощадно изобличал не только материальные основы буржуазного общества, но и все его духовные основы, его культуру, его искусство.

Наше советское искусство, будучи самым передовым, самым идейным в мире, ведет упорную борьбу с современным упадочным буржуазным искусством. В этой борьбе нам помогает разящая критика буржуазно-аристократического «господского» искусства, составляющая сильнейшую часть эстетического наследия Толстого. Надо помнить, что в XIX веке у декадентства и символизма, у натурализма и формализма не было более могучего врага, чем Лев Толстой.

Всемирноисторическая заслуга Толстого как художника состоит в том, что он решительно противодействовал распаду реализма, распаду искусства, обреченного капитализмом на вырождение и гибель.

Толстой с прозорливостью гения увидел и обнажил классовые основы «господского» искусства, его антинародную сущность.

Толстой неопровержимо доказал, что вычурное декадентское, формалистическое «искусство для избранных» может существовать только в обществе, разделенном на классы. «Наше утонченное искусство,— писал Толстой,— могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство... Освободите рабов капитала, и нельзя будет производить такого утонченного искусства»[1].

Народность, общедоступность искусства есть главнейший принцип эстетики великого писателя-реалиста. Со всей страстью Толстой обрушивался на современное ему искусство высших классов за отрыв от народа, исключительность, непонятность и антидемократическую направленность. «Как только искусство высших классов,— писал Толстой,— выделилось из народного искусства, так явилось убеждение о том, что искусство может быть искусством и вместе с тем быть непонятно массам»[2]. Толстой признал самым глубоким и чистым источником содержания искусства жизнь народа во всей ее полноте и разнообразии. Он жестоко высмеивал «эстетиков» за их «убеждение» в том, что «жизнь рабочего народа бедна содержанием», и что бесконечно богата содержанием жизнь богатых, праздных людей «с ее влюблениями и недовольством собою». Толстой на многих примерах показывает, что все «разнообразие» этой литературы праздных людей сводится к тому, что «один герой поцеловал свою даму в ладонь, а другой в локоть, а третий еще как-нибудь. Один тоскует от лени, а другой от того, что его не любят»[3].

Толстой утверждает, что предметом нового искусства должна явиться «жизнь трудового человека с его бесконечно разнообразными формами труда и связанными с ними опасностями на море и под землею, с его путешествиями, общением с хозяевами, начальниками, товарищами, с людьми других исповеданий и народностей, с его борьбою с природой, дикими животными, с его отношениями к домашним животным, с его трудами в лесу, в степи, в поле, в саду, в огороде, с его отношениями к жене, детям не только как к близким, любимым людям, но как к сотрудникам, помощникам, заменителям в труде, с его отношениями ко всем экономическим вопросам, не как к предметам умствования или тщеславия, а как к вопросам жизни для себя и семьи»[4].

По глубокому убеждению Толстого, только эта бесконечно разнообразная жизнь трудового человека может дать новое и важное содержание для искусства и обогатить его новыми средствами и формами изображения. Из этого убеждения и рождалось новаторство Толстого как художника, принесшего в искусство подлинную свежесть и цельность восприятия мира, которые свойственны трудовому человеку, не утратившему непосредственных связей с природой, с «живой жизнью» — подлинной стихией творчества великого писателя. Это убеждение и дало Толстому силу для создания такого искусства, которое, по признанию критиков, явилось «дубликатом действительности».

Но творчество Толстого не было простым воспроизведением действительности, ее натуралистическим дубликатом. Нет! Оно было в высшей степени **поэтическим** воспроизведением действительности, и это составляет главную силу его очарования.

Своеобразие великого искусства Толстого состоит не только в том, что его основой был «суровый реализм», сила которого, по образному выражению Ленина, состояла в срывании всех и всяческих масок. Сила его искусства состоит также и в том, что свойственные писателю чистота нравственного чувства, свежесть и непосредственность восприятия жизни служили основой поэтического воспроизведения мира.

Именно этими чертами, характерными для самого Толстого, наделены его положительные герои. Обаяние Андрея Болконского, Наташи Ростовой, Константина Левина,

---

[1] «Литературное наследство», М., 1939, № 37/38, стр. 321.
[2] Л. Н. Толстой. Полное собр. соч., т. XVIII, М., 1913, стр. 202.
[3] Л. Н. Толстой. Юбил. изд., т. 76 (машинопись), стр. 241.

[1] Л. Н. Толстой. Что такое искусство?, М., 1909, стр. 73.
[2] Там же, стр. 100.
[3] Там же, стр. 78.
[4] Там же, стр. 79.

Анны Карениной, Пьера Безухова или Дмитрия Оленина и других героев Толстого состоит в том, что все они обладают чистотой нравственного чувства, душевным здоровьем, свежестью и полнотой восприятия мира. Лучших героев Толстого отличает стремление сблизиться с людьми из народа, любовь к трудовому народу, стремление приобщиться к его труду и быту. В близости к природе и трудовому народу положительные герои Толстого черпают полноту и свежесть чувства, нравственную чистоту и подкупающую жизнерадостность, ясную трезвость и непосредственность восприятия действительности. Разве не эти черты делают обаятельными положительных героев Толстого и разве не эти черты были совершенно утрачены еще в прошлом веке положительными героями западной литературы?

Художественное творчество Толстого было вершиной развития стиля критического реализма. Но оно же со всей отчетливостью обнаружило и ограниченность этого стиля, его неспособность охватить и художественно воплотить новые явления общественной жизни, возникшие в революционную эпоху. Толстой, как отмечает В. И. Ленин, рисовал преимущественно дореволюционную Россию, Россию помещика и крестьянина. Он не увидел и не понял героев новой жизни — сынов и дочерей рабочего класса, мужественных пролетарских революционеров.

Герои новой эпохи пришли в искусство благодаря другому великому художнику, связавшему себя неразрывными узами с рабочим классом и большевистской партией. Мы говорим о Горьком, ставшем родоначальником нового стиля — стиля социалистического реализма.

Но ни противоречивость, ни известная историческая ограниченность мировоззрения и творчества Льва Толстого не могут закрыть от нас громадные ценности, содержащиеся в его наследии, в частности—в его эстетических взглядах, в его требованиях к работникам литературы и искусства.

В литературно-эстетических взглядах писателя, как и в его общественно-политических взглядах, не было цельности, не было последовательности. Сила эстетики Толстого — в беспощадной критике упадочного буржуазного искусства, в высокой требовательности к труду художника. Ее слабость — в той программе «доброго искусства», которую Толстой-моралист сводил к религиозно-назидательной проповеди.

В эстетических взглядах писателя наше внимание привлекают не те суждения, в которых выразились его слабые стороны, его предрассудки, а суждения, в которых воплотились его могучий разум, его гений.

В тесной связи с отмеченными выше чертами, характерными для реализма Толстого, находится его предельная искренность. Толстой считал искренность художника, его страстную любовь к предмету изображения нервом искусства. «Чтобы от всей души говорить то, что он говорит,— утверждал Толстой,— художник должен любить свой предмет. А для этого нужно не начинать говорить о том, к чему равнодушен и о чем можешь молчать, а говорить только о том, о чем не можешь не говорить, о том, что страстно любишь... Нерв искусства есть страстная любовь художника к своему предмету, а если это есть, то произведение всегда будет удовлетворять и другим требованиям — содержательности и красоте: содержательности будет удовлетворять потому, что невозможно страстно любить ничтожный предмет, а красоте потому, что, любя предмет, художник не пожалеет никаких трудов для того, чтобы облечь любимое содержание в наилучшие формы» [1].

Из этих слов Толстого явствует, что его главнейшими требованиями к произведениям искусства были значительность содержания и красота формы, причем серьезность и глубина содержания были, с точки зрения Толстого, решающим критерием для оценки произведений искусства.

Надо ли подчеркивать, что в собственной творческой деятельности Толстой неизменно следовал этим эстетическим принципам. Еще Тургенев назвал Толстого «художником мысли» [1]. Мысль, содержание, идея всегда были для Толстого главным в искусстве. И не субъективные мысли художника-индивидуалиста, запершегося в «башне из слоновой кости», а мысли художника, страстно участвующего в общественной жизни. Еще только вступив на писательский путь, Толстой так определил место художника в обществе: «Никакая художническая струя не увольняет от участия в общественной жизни» [2].

Участвовать в общественной жизни для Толстого значило вместе с передовыми людьми искать пути для наилучшего социального устройства, для осуществления заветных народных чаяний и стремлений.

В пору работы над «Живым трупом» Толстой оставил в дневнике примечательную запись: «Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием... Только если он ищет — зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках» [3].

Художник должен быть ищущим! Этим требованием Толстой руководствовался во всей своей творческой деятельности, в том числе и в своей деятельности драматурга. В целом ряде интереснейших суждений о драматическом искусстве Толстой, по свидетельству современника, выступил сторонником проблемной драматургии. «В драматическом произведении, — утверждал он, — должно поставить какое-нибудь еще неразрешенное людьми положение и заставить его разрешать каждое действующее лицо, сообразно его внутренним данным» [4].

Толстой, как известно, «отрицал» Шекспира. Но вот что он говорил о нем, как о мастере драматического действия: «Вот я себе позволял порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует; и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью: лунный свет, дом. И слава богу! потому что все внимание сосредоточивалось на существе драмы; а теперь совершенно наоборот» [5].

Толстой учил мастеров искусства сосредоточиваться на существе произведения, на его идейном содержании. Великий художник осуждал символистов, декадентов, всяких формалистических «фокусников» за отказ от высокой содержательности искусства, за низведение искусства до степени пустой забавы.

«Есть драматурги,— заметил он в дневнике,— (Андреев принадлежит к ним) и композиторы, которые, не заботясь о содержании, о значительности, новизне, правдивости драмы, музыкального сочинения, рассчитывают на исполнение к удобству эффектов в исполнении подгоняют свои произведения» [6].

Даже при самом беглом ознакомлении с суждениями Толстого о литературе, живописи, музыке, театре легко убедиться, что все симпатии великого художника были отданы не модернистам всякого рода, а корифеям русского реалистического искусства.

А. М. Горький в своих изумительных воспоминаниях о Толстом сочувственно рассказывает, как критиковал Толстой «новую» литературу: «Я — старик,— говорил он Горькому,— и, может, теперешнюю литературу уже не могу понять, но мне все кажется, что она — не русская. Стали писать какие то особенные стихи,—я не знаю, почему это стихи и для кого. Надо учиться стихам у Пушкина, Тютчева, Шеншина» [7].

Толстой много раз говорил о том, что декадентство — заморская болезнь, и радовался, что эта болезнь «у нас не прививается» [8]. Но к концу 90-х годов он с сожалением должен был констатировать, что и в России появились

---

[1] Письма Л. Н. Толстого, М., 1910, стр. 187—188.

[1] Толстой и Тургенев. Переписка, М., 1928, стр. 11.
[2] Л. Н. Толстой. Юбил. изд., т. 47, стр. 95.
[3] Сборник Государственного Толстовского музея, М., 1937, стр. 84.
[4] П. Сергеенко. Толстой и его современники. М., 1911, стр. 231.
[5] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I, стр. 90.
[6] «Литературный критик» 1935, № 11, стр. 75.
[7] М. Горький. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом, 1921, стр. 61.
[8] Дневник В. Ф. Лазурского. Запись от 24 июня 1894 г.

декаденты и символисты. И не только в литературе, но и в музыке, в живописи, в сценическом искусстве.

О композиторах-модернистах Толстой говорил: «Я их решительно не понимаю... что же это за музыка, которая доставляет удовольствие лишь тем, кто ее делает? Я, конечно, не беру на себя смелость судить об этом, но я много слышал, сам играл, занимался, и на меня эта новая музыка не производит ровно никакого впечатления. Вот Глинка — другое дело, здесь и мелодия и все»[1].

На основании своего громадного творческого опыта Толстой пришел к убеждению в том, что «утонченность и сила искусства почти всегда диаметрально противоположны»[2].

Сила классической русской литературы состояла, по убеждению Толстого, в ее народности, в том, что она служила народу, росла и развивалась на плодородной основе поэтического народного творчества.

«Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем»,— утверждал Толстой[3].

Он хорошо знал громадную силу слова и был одним из величайших ценителей, знатоков и мастеров русского языка. «Как ни говори,— пишет в дневнике молодой Толстой,— а родной язык всегда останется родным. Когда хочешь говорить по душе, ни одного французского слова в голову нейдет»[4].

Толстой вел неустанную борьбу против засорения языка непонятными, чуждыми словами.

«Если бы я был царь,— писал он в 1875 году Н. Н. Страхову,— то издал бы закон, что писатель, который употребил слово, значение которого он не может объяснить, лишается права писать и получает 100 ударов розог»[5].

«Язык, которым говорит народ,— заявлял Толстой,—и в котором есть звуки для выражения всего, что только может сказать поэт, мне мил. Язык этот кроме того — а это главное — есть лучший поэтический регулятор»[6].

Толстой превыше всяких литературных завитушек и кудряшек ценил «тот настоящий, сильный, где нужно — нежный, трогательный, где нужно — строгий, серьезный, где нужно — страстный, где нужно—бойкий и живой язык народа, которым, слава богу, еще говорит огромное большинство народа»[7].

В письме о народных журналах (1873 г.) Толстой высказал следующие требования:

«Мои требования, льщу себя надеждой, одинаковые с требованиями народа, это — чтобы журнал был понятен... Понятливость, доступность есть не только необходимое условие для того, чтобы народ читал охотно, но есть, по моему убеждению, узда для того, чтобы не было в журнале глупого, неуместного, бездарного... Совершенно понятным и простым языком ничего дурного нельзя будет написать...»[8].

«Простота,— утверждал Толстой,— необходимое условие прекрасного. Простое и безыскусственное может быть нехорошо, но не простое и искусственное не может быть хорошо»[9].

Толстой ратовал за такую простоту формы в искусстве, которая бы наилучшим образом помогала раскрытию содержания. Простота, общедоступность, доходчивость произведений искусства, по Толстому, важнейшее, решающее условие совершенства художественной формы.

Забота о совершенствовании художественной формы владела Толстым постоянно. Его дневники, письма, статьи по вопросам искусства содержат глубоко поучительные суждения о работе над формой художественного произведения.

«Страшное дело—это забота о совершенстве формы,—записывает Толстой в дневнике 1890 года.— Недаром она. Но недаром тогда, когда содержание доброе. Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, ее бы не читала и одна миллионная тех, которые читали ее теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать его совершенным художественно, тогда оно пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое»[1].

В произведении подлинного искусства не должно быть ничего лишнего. Мастер должен оставить в нем только то, чего нельзя убрать, не подвергая риску разрушить все художественное строение. «В настоящем художественном произведении: стихотворении, драме, картине, песне, симфонии, нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое»[2].

Нельзя стать мастером в искусстве, как нельзя овладеть мастерством и в любом другом деле, если не развить в себе способности критического суждения о своей работе. В письме начинающему писателю Толстой говорит: «Одно из главных свойств таланта литературного состоит в критическом суждении, относящемся преимущественно к своим произведениям»[3].

Созданию произведения должна предшествовать напряженнейшая предварительная работа художника по изучению и осмыслению материала. Порицая одного драматурга за «совершенное отсутствие критики над собой», Толстой говорит, что художник должен «строго относиться к самому себе, к своей работе». «Надо,— указывает Толстой,— чтобы он выучился задерживать в себе свои мысли с тем, чтобы они перерабатывались, чтобы из 1000 мыслей избиралась одна, и потом эта одна мысль из 1000 мест, в которые она может быть помещена, находила бы, наконец, одно свойственное ей место. В этом и еще многом другом подобном состоит внутренняя работа писателя, предшествующая писанию»[4].

Характеризуя процесс собственной творческой работы, Толстой писал в пору создания «Войны и мира»: «Я тоскую и ничего не пишу, а работаю мучительно. Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллион возможных сочетаний, для того чтобы выбрать из них одну миллионную — ужасно трудно. И этим я занят»[5].

Если к этим словам Толстого добавить, что в романе «Война и мир» насчитывается свыше 550 действующих лиц, то можно понять, что «миллион возможных сочетаний» — это не метафора, а весьма точное определение объема предварительной работы писателя над романом, который А. М. Горький по справедливости оценил, как «величайшее произведение мировой литературы в XIX веке»[6].

Рукописный фонд романа «Война и мир» насчитывает свыше четырех тысяч листов. Рукописный фонд «Анны Карениной» составляет свыше двух тысяч листов, а «Воскресения» — свыше пяти тысяч листов и более полутора тысяч корректур и гранок.

В этот рукописный фонд входит не только окончательный, отданный автором в печать текст произведений, а и многочисленные, предшествовавшие окончательному тексту редакции и варианты.

Нет ни одного произведения Толстого, которое бы он не переделывал несколько раз. Рукописные копии, коррек-

---

[1] «Литературное наследство», № 37/38, М., 1939, стр. 463.
[2] «Литературный критик», 1935 г., № 11, стр. 74.
[3] Л. Н. Толстой. Что такое искусство? М., 1909, стр. 102.
[4] Л. Н. Толстой. Юбил. изд., т. I, стр. 121.
[5] «Литературный критик», 1935 г., № 11, стр. 86.
[6] Русские писатели о литературе, т. II, стр. 148.
[7] Там же, стр. 150.
[8] Там же, стр. 148.
[9] Письма Л. Н. Толстого под ред. П. А. Сергеенко, т. I, стр. 335.

[1] Русские писатели о литературе, т. II, стр. 152.
[2] Л. Н. Толстой. Что такое искусство?, М., 1909, стр. 131.
[3] «Литературный критик», 1935 г., № 11, стр. 84.
[4] Л. Н. Толстой. Юбил. изд., т. 86, стр. 27.
[5] Русские писатели о литературе, т. II, стр. 141.
[6] М. Горький. История русской литературы, М., 1939, стр. 292.

туры и гранки Толстой испещрял громадным количеством поправок. «Я не понимаю, как можно писать и не переделывать все множество раз», — говорил Толстой [1].

Посылая редактору корректуры романа «Война и мир», Толстой выражал большое удовлетворение тем, что они страшно «измараны». «Не марать так, как я мараю, я не могу и твердо знаю, что маранье это на великую пользу, — «оправдывался» Толстой перед редактором. — И не боюсь поэтому счетов типографии, которые, надеюсь, не будут уж очень придирчивы. То именно, что вам нравится, было бы много хуже, ежели бы не было раз пять перемарано» [2].

Еще в пору своей писательской молодости Толстой установил для себя следующий «жестокий» закон: «нужно без жалости уничтожать все места неясные, растянутые, неуместные, одним словом неудовлетворяющие, хотя бы они были хороши сами по себе» [3].

Толстой в своей писательской работе всегда строго следовал этому правилу — безжалостно отбрасывал все то, что казалось ему неясным, мешающим отчетливому выражению мысли, идеи произведения. В 1887 году он советует начинающему писателю: «Надо, главное, не торопиться писать, не скучать, поправлять, переделывать десять, двадцать раз одно и то же» [4].

Работа над стилем произведения, по убеждению Толстого, не должна быть самодовлеющей. Уже в пору писательской молодости он говорит о подчиненном значении формы, о ведущей роли содержания, идеи, мысли в произведении. Но именно для того, чтобы «заразить» читателя или зрителя своими идеями, настроениями, чувствами, художник и не жалеет сил для того, чтобы выразить свои идеи и чувства в совершенной художественной форме.

Выступая с резкой критикой ложного «новаторства» декадентов и символистов, натуралистов и формалистов, Толстой сам был величайшим новатором в искусстве.

Самое главное в деятельности художника есть, по убеждению Толстого, умение увидеть **новое** в явлениях человеческой жизни. «Для настоящего художника, — писал Толстой, — как всегда было, так и будет нужно, чтобы он мог видеть нечто совсем новое и важное. Для того, чтобы художник мог видеть новое, ему нужно смотреть и думать, — не заниматься в жизни пустяками, которые мешают внимательно вглядываться и вдумываться в явления жизни. Для того же, чтобы то новое, что он видит, было важно для людей, он должен быть нравственно-просвещенный человек, — должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества» [5].

Активное, деятельное вмешательство художника в жизнь, его участие во всех важнейших «делах века», по убеждению Толстого, превращает искусство в «дело жизни». Только то искусство можно признать подлинным, настоящим искусством, утверждал Толстой, которое толкает людей к поступкам, к активным действиям.

Только при условии активного вторжения искусства в жизнь могут возникать и новые художественные формы. Настоящее искусство, по мнению Толстого, всегда должно быть современным. «Ни в чем так не вредит консерватизм, — писал он, — как в искусстве. Искусство есть одно из проявлений духовной жизни человека и... если человечество живо, оно проявляет деятельность искусства. И потому в каждый данный момент оно должно быть современно — искусство нашего времени. Только надо знать, где оно (не в декадентах музыки, поэзии, романа), но искать его надо не в прошедшем, а в настоящем. Люди, желающие себя показать знатоками искусства и для этого восхваляющие прошедшее искусство классическое и бранящие современное, этим только показывают, что они не чутки к искусству» [1].

Удивительная чуткость ко всему новому в искусстве была в высокой степени присуща самому Льву Толстому.

Понятен поэтому и тот громадный интерес, который вызвало у Толстого одно из крупнейших изобретений XIX века — кино. Правда, увидев, что кино используют ловкие буржуазные дельцы, Толстой вначале отнесся к «великому немому» с большой настороженностью. Ему было очень неприятно «сниматься» в кино именно потому, что ленты с его «участием» становились сенсационными, использовались дельцами в целях рекламы.

Но, посмотрев первые киноленты в Ясной Поляне, Толстой понял, что у кинематографа громадное будущее, и сразу же выдвинул перед киноделятелями серьезные задачи. «Необходимо, — говорил он, — чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться синематографом так, как она есть, не следует гоняться за выдуманными сюжетами» [2].

Великий реалист, девизом всего своего творчества выдвинувший правду, потребовал, чтобы и новое искусство было правдивым, чтобы оно было жизненно-реальным, чтобы оно служило русскому народу, великим освободительным идеалам.

Писателю Л. Андрееву Толстой говорил, что он много думает о кинематографе и его будущности, что он сам хочет работать для кино. Смерть помешала ему осуществить это намерение.

Одной из громадных заслуг первых русских кинооператоров является то, что они заснями на пленку живого Толстого, увековечили его встречи с народом, запечатлели его неповторимый живой облик. Навсегда сохранятся и те кинодокументы, в которых запечатлены сцены народного прощания с великим писателем на маленькой станции Астапово и в Ясной Поляне.

Литературное наследие Толстого, его мысли о художественном творчестве, о художественном мастерстве — богатейший источник, широко открытый для наших художников, создающих искусство великого народа, строящего коммунизм.

---

[1] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I, стр. 20.
[2] Русские писатели о литературе, т. II, стр. 125.
[3] Л. Н. Толстой. Юбил. изд. т. 46, стр. 101.
[4] Русские писатели о литературе, т. II, стр. 131.
[5] Л. Н. Толстой. Статьи об искусстве. «Литературное наследство», № 37/38, М., 1939 г., стр. 35—36.

[1] «Литературный критик», 1935 г., № 11, стр. 71.
[2] «Литературное наследство», № 37/38, стр. 716.

Е. Габрилович

ВОСПИТАНИЕ КИНОДРАМАТУРГОВ

За последние два-три года появились (правда, пока только в папках сценарных отделов) произведения молодых кинодраматургов. Произведений этих еще очень мало, но очевидно, что число их должно с каждым годом расти: не может быть терпимо положение, при котором почти вся производственная сценарная продукция делается десятком давно зарекомендовавших себя и долгие годы бессменно работающих кинодраматургов.

Уже давно во весь рост встала перед нашей кинематографией задача подготовки драматургической смены — писателей, работающих в кино не случайно и дилетантски, а профессионально, отдающих ему все свои силы.

Основным местом, где молодые сценаристы начинают свое обучение, является сценарный факультет Всесоюзного Государственного института кинематографии.

Нам кажется, что до недавнего времени проблема подготовки профессиональных писателей кино решалась на сценарном факультете неправильно. Признаку **профессиональный** придавалось хоть и существенное, но ремесленное, технологическое значение, в то же время вольно и невольно ступшевывалось то обстоятельство, что воспитывается, обучается будущий писатель.

Упускалось из вида, что советская кинодраматургия давно уже выросла из пеленок узко ремесленной профессионализации и стала общепризнанной областью литературы.

Исходя из этого, подготовка будущего писателя-сценариста должна начинаться с самого отбора студентов, поступающих на сценарный факультет.

Не следует принимать людей только на том основании, что они показали на экзамене общую литературную грамотность, некоторую бойкость мысли и пера. Надо находить действительно творческую молодежь. Это, конечно, весьма усложняет работу по приему студентов, но зато дает неизмеримо более эффективные результаты. Так, например, два последних приема, когда факультет постарался подобрать нужный ему контингент слушателей организованно, а не в порядке самотека, дали весьма обещающую картину. Следует особо отметить, что в этом случае принимались, в основном, люди не со школьной скамьи, а уже обладающие определенным трудовым стажем и, следовательно, известным практическим знанием жизни и людей, некоторым запасом личных наблюдений, встреч.

Мне кажется, что вся учебно-творческая работа должна вестись не на хитроумно измышленном материале литературных упражнений, написания сценок и выдумывания всяческих «кви про кво», а на том материале, который дает студенту реальная советская жизнь, его встречи с людьми и т. д. При этом задача профессионализации вовсе не в том, чтобы научить студента в четырех стенах института нескольким десяткам канонических и якобы извечных сценарных приемов и соответствующему количеству «классических» драматургических конфликтов и положений, а в том, чтобы все глубже и шире знакомить его с жизнью и деяниями советских людей, развить в нем умение наблюдать, схватывать самое важное, интересное и, прежде всего, — умение политически осмыслить увиденное. Одаренная натура — а только такими должны быть студенты сценарного факультета — сама почувствует необходимость творчески запечатлеть свои наблюдения. Тут-то, на сценарной обработке действительно увиденного, действительно существующего в нашей советской жизни, а не измышленного формалистического «упражнения», и должна протекать работа преподавателя, обучающего студента мастерству кинодраматургии. Словом, с первого и до последнего курса студент должен учиться сценарно отображать явления действительной реальной советской жизни, а не плодить надуманные «этюды», специально изобретенные якобы для выработки мастерства, но на самом деле ведущие к ремесленничеству, штампу.

Каким же образом может студент черпать запас все новых и новых жизненных наблюдений? Прежде всего, в течение всего срока обучения он должен быть связан с определенным местом деятельности советских людей — будь то завод или лаборатория, или стройка. Здесь, на живом деле, он знакомится с самыми различными людьми, вникает в сущность производства, изучает подлинно жизненные обстоятельства, отношения, конфликты, находится в курсе всего нового, что возникает день за днем в данной отрасли жизни и производства. Таким образом, уже в студенческие годы он располагает для работы над учебными сценариями материалом не надуманным, анемичным, высосанным из пальца, а подлинным, полнокровным. Это — материал не из вторых рук, не заимствованный из книг, это собственный материал будущего писателя, надолго сохраняющийся в его творческом арсенале. Именно такой материал, пристально изученный студентом, и должен, в конце концов, лечь в основу его дипломного сценария.

Значит, не только в течение короткого лета, а в течение всего учебного курса студент должен «находиться на практике», то есть в прямом, непосредственном соприкосновении с жизнью. Только тогда его творческий рост будет правильным и естественным. Иначе обучение превращается в схоластику, в упражнения без жизни, без ее материала, в изображение ситуаций и чувств, как бы извечных, заимствованных из старой литературы, вне времени и социальной обстановки.

В связи с этим надо внимательно и настойчиво учить студента, как собирать материал, как вести творческий дневник, в который заносить все действительно наблюденное и действительно интересное. Повторяем, надо работать со студентом не над киносценами «вообще», а именно над этим полнокровным, взятым из жизни материалом. Записная книжка студента, его творческий дневник — основа основ того, чем он должен пользоваться в своих учебных работах.

К сожалению, перечисленные нами элементы воспитания будущего писателя-сценариста: постоянное соприкосновение с жизнью, с трудом советских людей, умение увидеть и записать из наблюденного самое важное, интересное, политически значительное — не находят четкого отражения в нынешних учебных планах. Конечно, в течение всего пребывания в институте студент, как правило, приобретает немало полезных знаний, но самого важного для писателя — практического знания советской жизни — он не имеет. Более того, он выходит из института не только не обогащенный новым и подлинным знанием советской действительности, но подчас теряет за годы учебы даже то, что знал раньше.

Именно этим, а не недостатком формально понимаемого сценарного мастерства, объясняется то обстоятельство, что за совершенно ничтожным исключением дипломные работы выпускников сценарного факультета ВГИК ока-

зываются неприемлемыми для производства. Даже лучшие из выпускников обнаруживают слабое знание действительности, робость и узость в разработке темы, проистекающие от малой осведомленности в материале. Кроме того, и самые проблемы, конфликты, разрабатываемые в этих сценариях, обычно уже являются для страны пройденным этапом, вчерашним днем.

★ ★ ★

Став жертвой очевидных недочетов в обучении мастерству сценариста, молодой человек ни в малейшей степени, конечно, не заслуживает той участи, которая ему уготована после окончания института: он попросту оказывается не у дел.

Правда, некоторую часть выпускников направляют на работу редакторами, в основном — на студии документальных фильмов. При этом следует отметить, что в институте студент не проходит специального курса, связанного с производством документальных фильмов.

Однако большая часть выпускников находит себе работу самостоятельно и, как правило, отнюдь не в области кинодраматургии (например, редакторами на радио). Наконец, третья часть вовсе бросает литературную работу или же поступает в другой, более «перспективный» вуз.

Конечно, даже в принципе нельзя рассчитывать на то, что каждый из окончивших сценарный факультет, обязательно проявит себя как писатель, станет кинодраматургом. Но тот факт, что почти никто из выпускников за все время существования сценарного факультета не стал профессиональным кинодраматургом, сигнализирует о неблагополучии не только в постановке дела на факультете, но и в деле распределения выпускников, в работе с молодежью, окончившей вуз. Чаще всего мы наблюдаем отсутствие подлинной заботы о молодых кадрах кинодраматургии.

Правильно ли оставлять молодого кинодраматурга на произвол судьбы с момента окончания им вуза, «плыви, мол, сам, если можешь и хочешь»?

Правильно ли считать заботу о нем завершенной с того момента, когда он получил назначение на какую-либо должность в системе кинематографии? Заметим, кстати, что как только он становится работником этой системы, он уже лишается права заключать сценарный договор на общих основаниях.

Но предположим, что выпускник не работает в системе кинематографии. Он отправляется в киностудию с заявкой, темой, предложением — ведь у него в кармане диплом сценариста! Возможно даже, что заявка и неплоха, но она для своего перевоплощения в сценарий, конечно, еще нуждается в серьезной, настойчивой, упорной работе. И боящийся риска, «непроизводительных затрат» сценарный отдел чаще всего воздержится от работы с молодым сценаристом, у которого нет ни опыта, ни имени, за которым нет режиссера. Для подобных сложных казусов у сценарного отдела всегда находится испытанное средство: молодому автору предлагается написать расширенное либретто... Так начинается многомесячный труд над либретто, когда сценарный отдел с драматургом фактически не работает, когда нет настоящей заинтересованности производства в будущем сценарии, нет режиссера, когда всем ясно, что этот сценарий в лучшем случае пойдет в резерв. И молодого драматурга мало-помалу охватывает чувство разочарования. Он прячет свое многострадальное либретто в дальний ящик стола и ищет более верное место для приложения своих сил. А тем временем на бесчисленных совещаниях и собраниях спрашивают, возмущаются, тревожатся: «Куда это подевались молодые сценаристы?»

Особенно следует подчеркнуть неудовлетворительность положения начинающих сценаристов в некоторых национальных республиках.

Итак, что же действительно необходимо молодому талантливому кинодраматургу, начинающему свой творческий путь?

Прежде всего, он должен получить возможность в течение достаточно длительного срока изучать и собирать материал для своего будущего произведения. Не с либретто надо начинать работу, а со сбора материала, который позволил бы правильно, интересно, жизненно написать либретто. Но для этого нужны средства. Где их взять начинающему сценаристу?

Тут нужна помощь Министерства и Союза писателей. Необходимо отбирать наиболее талантливых из выпускников сценарного факультета и из молодых писателей, желающих заниматься кинодраматургией, посылать их в длительные творческие командировки для всестороннего, добросовестного изучения определенной темы.

К сожалению, такого рода командировок не дают молодым сценаристам. В Союзе писателей полагают, что это обязанность Министерства, а в Министерстве, в свою очередь, полагают, что это дело Союза писателей. В Союзе же получают творческие командировки молодые прозаики, поэты, драматурги, авторы малых форм, но только не сценаристы. Налицо лишь считанные примеры, когда молодой сценарист, еще не зарекомендовавший себя, получил бы творческую командировку в Союзе писателей. Между тем молодые сценаристы, которым посчастливилось получить такие командировки, работали в дальнейшем плодотворно. Так, например, материал, послуживший основой обещающего сценария В. Капитановского, был собран по командировке Союза писателей.

Молодой кинодраматург, собравший в творческой командировке материал, опять-таки не должен быть предоставлен сам себе. Уже с момента заявки к нему следует прикрепить редактора, притом не начинающего, а самого опытного и квалифицированного из редакторов. Как во время сбора материала, так и в дальнейшем, шаг за шагом, сценарный отдел обязан творчески сотрудничать с дебютирующим драматургом. Именно в этом, а не в писании «заключений» и формулировании «поправок» к уже готовому произведению, заключается основная, важнейшая работа сценарных отделов вообще и в особенности с молодежью.

Негативная критика, столь обычная в редакторских «инстанциях», должна сопровождаться творческой помощью молодым авторам. Редактор тогда на своем месте, когда он умеет не только заметить недостаток, но и найти вместе с автором путь к творческому преодолению этого недостатка. Молодому писателю особенно необходим такой редактор.

Сценарий молодого автора, кроме того, небходимо сразу же ориентировать на определенного режиссера. Если в этом нуждается мастер, то молодому автору особенно ценно и плодотворно сотрудничество с режиссером, для которого сценарий предназначен.

Мне, кроме того, кажется, что было бы весьма полезно прикреплять молодых сценаристов к квалифицированным мастерам кинодраматургии во время работы этих мастеров над сценариями. Собирая материал вместе с опытным кинодраматургом, изучая его методы и приемы работы, молодой сценарист может пройти чрезвычайно полезную школу.

Почему молодой кинорежиссер проходит школу ассистентуры при мастере и почему такой школы не может быть у молодого драматурга? «Ассистент сценариста такой-то» или «Помощник сценариста такой-то» — как это на первый взгляд ни странно звучит, но это должно иметь право быть зафиксированным на титрах картины.

Думается, что каждый опытный кинодраматург мог бы воспитать несколько таких учеников, будущих кинодраматургов. Для оплаты ассистентуры необходимо выделить соответствующие договорные суммы, которых у сценарных отделов пока нет.

И мне кажется, наконец, что необходимо более решительно практически осуществлять соавторство опытных кинодраматургов с молодыми. Такое творческое сотрудничество при правильной его организации может очень многое дать нашей кинематографии.

★ ★ ★

За последнее время сделано несколько существенных попыток разрешить проблему воспитания и производственного использования молодых сценаристов.

Следует, прежде всего, отметить, что в постановке учебного дела на сценарном факультете ВГИК наблюдается известный поворот от узко понимаемого профессионализма к широкому творческому воспитанию. Но это только первые шаги. Сценарному факультету следует итти по новому пути более последовательно и смело.

Очень многого может добиться и «сценарная мастерская», созданная год назад при Сценарной студии.

В эту «сценарную мастерскую» были приняты наиболее способные из молодых сценаристов, окончивших ВГИК. Им обеспечена материальная возможность для длительной работы над сценарием, помощь мастеров и квалифицированных редакторов. Эта «мастерская» является замечательным выражением заботы советского правительства о молодых творческих кадрах.

При правильной, в общем, работе «мастерской», следует все же отметить, что воспитанники слишком много времени проводят за столом, по сравнению с тем временем, в течение которого они находятся «на материале», в соприкосновении с живой действительностью. Вовсе не необходимо, чтобы сценарий или либретто писались обязательно в Москве. Даже лучше, если молодой сценарист, работая над сценарием, находится непосредственно у источников. Иначе существует реальная опасность ранней «профессионализации» в дурном смысле этого слова, которая одинаково опасна и в творчестве и в быту.

Но существующая «сценарная мастерская», с ее десятью воспитанниками не может, конечно, полностью разрешить всей проблемы выдвижения новых молодых кадров в кинодраматургии. Этим обязан заниматься и Союз писателей, где молодые кинодраматурги все еще являются пасынками, людьми «другого ведомства». Одной из основных забот кинокомиссии Союза писателей должен стать круг работ, относящихся к положению и труду молодых сценаристов. Эти вопросы в работе кинокомиссии занимают весьма малозаметное место.

Некоторые сценарные отделы начали практиковать соавторство молодых кинодраматургов с опытными сценаристами. Это следует делать более настойчиво, последовательно, не пугаясь возможных первых неудач и понятных трудчостей на этом пути, которые обескураживают иных заведующих сценарными отделами.

Уже появился ряд пригодных к производству сценариев, самостоятельно написанных молодыми кинодраматургами. Но режиссеров у этих сценариев еще нет — обстоятельство, которое лишний раз подчеркивает необходимость ориентировать сценарий на того или иного режиссера уже в период написания сценария ,а может быть и либретто.

Надо более смело поручать молодым кинодраматургам работу над производственно-перспективными, самыми кардинальными и ответственными темами, не боясь того, что такая работа дублирует заказы опытным драматургам. Пусть в свободном творческом соревновании молодой сценарист покажет свои возможности.

Надо изменить существующий типовой договор, чтобы дать возможность молодому автору более детально изучать материал, творчески, всесторонне осмысливать его во время длительного пребывания на заводе, на стройке, в колхозе. Что касается «сценарной мастерской» при Сценарной студии, то она должна превратиться из учреждения временного в постоянное и обязана стать местом, где концентрируется действительно все самое талантливое, самое обещающее в молодой кинодраматургии.

Некоторые успехи в работе с молодыми сценаристами достигнуты. Но это лишь капля в море по сравнению с теми задачами, которые стоят перед нами в деле воспитания новых молодых мастеров советской сценарной литературы.

А. Жучков

МОЛОДЫЕ СЦЕНАРИСТЫ

Идея прикомандирования к сценарной студии молодых сценаристов из числа окончивших ВГИК возникла из практической необходимости помочь воспитанию и выдвижению новых кинодраматургов.

Известно, что сценарный факультет ВГИК дает студентам, главным образом, общую искусствоведческую подготовку. Для того же, чтобы молодой сценарист мог создать полноценный в идейном и художественном отношении сценарий, этого явно недостаточно: нужен жизненный опыт, нужна производственная связь с организацией, готовящей сценарий, необходима систематическая помощь молодому сценаристу (уже не как студенту, а как писателю) со стороны режиссеров, квалифицированных сценаристов, опытных редакторов. Нужны, наконец, материальные условия, позволяющие молодому кинодраматургу глубоко изучать жизнь, без чего нельзя создать никакого художественного произведения, будь то сценарий, поэма, повесть или роман.

В августе 1949 года к сценарной студии были прикомандированы десять молодых сценаристов: Г. Сеидбейли, Б. Добродеев, В. Капитановский, М. Ерзинкян, Д. Василиу, Л. Иванусьева, Т. Гваришвили, О. Бобылева, затем — Р. Буданцева и В. Казанская.

Для непосредственного руководства творческой работой этих молодых сценаристов студия пригласила драматургов Л. Арнштама, А. Сазонова, А. Штейна, Е. Помещикова и Е. Габриловича. Кроме того, для повседневной организационно-творческой помощи к каждому из молодых сценаристов был прикреплен опытный редактор студии.

Работа с молодыми сценаристами началась с обсуждений их тематических планов. Как и следовало ожидать, оказалось, что почти все молодые сценаристы плохо знают жизнь, не имеют в достаточном количестве материала, на основе которого можно было бы создать хоть сколько-нибудь полноценный в идейном и художественном отношении сценарий. Это обстоятельство подтвердило тот факт, что одной из причин постоянных творческих неудач сценаристов-выпускников ВГИК является незнание ими жизни, отсутствие у них зрелого опыта,

который необходим для успешной работы писателя. Исходя из этого, студия прежде всего направила молодых сценаристов на заводы и фабрики, в колхозы и различные хозяйственные, общественные, партийные и комсомольские организации. Так, В. Капитановский собирал материалы для сценария на заводе «Красный пролетарий», где встречался с рабочими и инженерами; О. Бобылева длительное время работала в фабричной газете «Трехгорной мануфактуры» им. Дзержинского; Т. Гваришвили встречался с мастерами спорта и руководящими работниками Комитета по делам физкультуры, а также был в творческой командировке в Грузии, где изучал массовое спортивное движение; Д. Василиу собирал материал для сценария на строительстве высотного здания Московского государственного университета, а также в Министерстве строительства и проектных организациях, встречался с автором проекта, с рабочими, инженерами и т. д.

По возвращении молодых сценаристов из творческих командировок в студии были подробно обсуждены все замыслы, просмотрены собранные материалы, затем были организованы встречи с режиссерами и сценаристами-профессионалами.

Все это явилось начальным этапом в создании первых вариантов сценариев. Студия и консультанты требовали от молодых кинодраматургов не ученических упражнений, а полноценных сценариев, могущих рассчитывать на производственную перспективу.

Как правило, вначале молодые сценаристы не справлялись с поставленными перед ними задачами. Главными недостатками сценаристов были: поверхностный подход к теме, схематизм в обрисовке образов, неуменье сделать сценарий масштабным, политически значимым, отсутствие в сценариях больших событий.

«Между рисунками художника-«живописца» и ребенка,—указывал А. М. Горький,— разница в том, что художник рисует выпукло, его рисунок как бы уходит в глубину бумаги, а ребенок дает рисунок плоский, набрасывая лишь контуры, внешние очертания фигур и предметов». Так же внешне рисовали своих героев и молодые сценаристы в первых вариантах сценариев. Какой бы из сценариев мы ни взяли,— глубокий показ жизни подменялся в них схематизмом, в героях почти не было реальных черт передовых советских людей. Это, видимо, был вполне закономерный этап в работе молодых сценаристов, приступивших к писанию сценариев сразу же со школьной скамьи, без живого личного опыта.

В результате упорного труда шесть из прикомандированных к сценарной студии молодых сценаристов—В. Капитановский, Г. Сеидбейли, Л. Ивануcьева, М. Ерзинкян, О. Бобылева и Д. Василиу — сейчас уже в основном заканчивают работу над сценариями. Актуальные по темам, масштабные по событиям, эти сценарии рассказывают о передовых советских людях — новаторах, горячо любящих свою Родину, отдающих ей все силы и знания.

В сценарии Г. Сеидбейли «У нас в Астаре» (по мотивам уже напечатанной одноименной повести автора) показана борьба передовых людей социалистического Азербайджана за преобразование природы, за расширение площадей под посевы и цитрусовые культуры. На судьбах героев сценария — врача Айдын Зейналова, председателя колхоза Соны, работниц цитрусового совхоза Гюльпери, Любы и других — в сценарии раскрывается тема неодолимой, всепобеждающей силы нового, передового, показывается животворная сила критики и самокритики, двигающей вперед нашу созидательную работу.

О новом этапе в жизни рабочего класса СССР, о сегодняшнем дне советской действительности, когда социалистическое соревнование стало всеобщим методом выполнения и перевыполнения производственных планов, когда все более крепнет содружество советской науки и производства, рассказывается в сценарии В. Капитановского «Высокая скорость». Главные герои сценария — передовые токари-скоростники Москвы и Ленинграда. В образах москвича Соколова и ленинградца Рублева, в образах членов их бригад и работников науки автор раскрывает тему борьбы советских людей за повышение производительности труда, за культуру производства, показывает процесс стирания граней между физическим и умственным трудом. Правдиво обрисован в сценарии образ парторга завода Хорошилова. Чуткий ко всему новому, принципиальный, умеющий вовремя поддержать инициативу рабочих, Хорошилов показан как опытный руководитель партийной организации завода, как человек большого сердца. Удались автору образы директора завода Галкина и профессора Телегина. Главная цель Галкина — дать стране как можно больше сверхплановой продукции. Это рождает в нем кипучую энергию, развивает организаторские способности, умение мобилизовать внутренние резервы и успешно использовать их для достижения цели. Через образ профессора Телегина автор показывает содружество ученых с рабочими, новаторство советских ученых, их беззаветное служение Родине. Запоминается образ молодого инженера Киры Ефимовой. Хорошо видящая наше прекрасное завтра, Кира проявила товарищескую чуткость к Соколову, поддержала токаря-новатора в его творческих исканиях методов скоростного резания металла.

Сценарий Л. Ивануcьевой «Тайга» рассказывает о жизни и труде советских людей в охотничьих и промысловых хозяйствах Сибири. В образе молодого охотоведа Елены Седых автор показывает практику активного вмешательства советских людей в стихийную жизнь природы, борьбу и успехи наших смелых мичуринцев на пути осуществления великого сталинского плана преобразования природы. В сценарии красочно изображены особенности таежного края, быт охотников и охотоведов, богатство их внутреннего мира.

Славным советским пионерам, их участию в борьбе родного народа за мир, за счастье людей во всем мире посвящен сценарий М. Ерзинкян «Всегда готовы».

На ряде образов пионеров, детей колхозников, автор показывает высокий моральный облик наших ребят, их глубокие и разносторонние интересы. В сценарии убедительно показано, как советская действительность воспитывает в советских детях благородные качества — патриотизм, любовь к труду, смелость, инициативу.

В сценарии «Большой университет» Д. Василиу рассказывает о руководящей роли большевистской партии и лично товарища И. В. Сталина в деле строительства городов будущего, о создании центров советской науки, о воспитании целого поколения строителей, которые, воздвигая высотное здание Московского университета, вырастают в высококвалифицированных мастеров своего дела. В сценарии показано содружество ученых, архитекторов, инженеров и рабочих, претворяющих в жизнь великие сталинские созидательные планы.

О. Бобылева завершает сценарий, рассказывающий о молодой ткачихе-новаторе, о путях ее производственного и общественного роста, характерного для нового поколения наших рабочих, строителей коммунизма.

Радует, что у каждого молодого сценариста на основе глубокого изучения жизни и овладения профессией вырабатывается «свой голос», своя манера, свой творческий взгляд на кинематографическую трактовку материала. Сценарий Г. Сеидбейли пронизан лирическими интонациями, позволяющими автору тонко раскрыть характеры своих героев, показать их горячие и большие мечты, поэзию их любви и дружбы. Умело введенный юмор, обогащая содержание сценария, делает его жизнерадостным и светлым.

Творческий «почерк» В. Капитановского отличается, наоборот, боязнью лиризма, несколько суховатой сдержанностью характеристик, стремлением к своеобразным живописным «мазкам», которые в совокупности рисуют волевой и острый характер героя.

Стремление к созданию большого по масштабам художественного полотна сочетается в сценарии Д. Василиу с желанием тонко раскрыть и внутренний мир своих героев, показать их духовную силу, их поэтичность. Василиу старается писать лаконично, пытаясь выразить те черты, которые присущи передовым советским людям на производстве и в быту.

Своя манера письма у Л. Ивануськевой. Она работает как обстоятельный неторопливый беллетрист. Развертывая действие на фоне тайги, она ставит перед собой задачу всесторонне опоэтизировать тайгу, показать ее богатства, сделать законченной и занимательной судьбу каждого героя. Имеющиеся в сценарии приключенческие эпизоды лишь подчеркивают специфичность трудовой деятельности охотников и охотоведов в тайге.

Для М. Ерзинкян характерно стремление к созданию динамичного сюжета, к занимательности, волнующей детей. Показывая своих героев—пионеров в различной обстановке (на открытии колхозного стадиона, в ночном, в поезде, на слете пионеров в Москве), автор строит сценарий так, чтобы тема борьбы советских детей за мир раскрывалась в каждом эпизоде интересно и чтобы сценарий в целом имел познавательное и воспитательное значение.

Работая над созданием образов молодых стахановок - текстильщиц, О. Бобылева стремится показать условия, в которых формируется характер героев, и те источники, из которых молодое поколение нашей страны черпает богатырские силы, жизнерадостность и творческое вдохновение. Сценаристку интересуют вопросы морали, этики, высокой гражданственности.

Охарактеризованные нами уже готовые вчерне сценарии свидетельствуют о том, что молодые сценаристы успешно работают над большими, актуальными темами современности. Можно надеяться, что их сценарии явятся произведениями содержательными и профессионально зрелыми, пригодными для постановки фильмов.

ОТ РЕДАКЦИИ

Ниже мы публикуем отрывок из сценария «Высокая скорость».

Его автор, В. Капитановский, молодой киносценарист, окончивший ВГИК, прикомандирован к сценарной студии Министерства кинематографии СССР.

Над сценарием «Высокая скорость» В. Капитановский работал под руководством консультанта Л. Арнштама и редактора Е. Магат.

В. Капитановский

Высокая скорость

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНАРИЯ

В третью смену первый механический не работает. Но за темными силуэтами машин продолжает гореть яркая лампа.

За станком стоит молодой человек лет 24, одетый в синюю спецовку. Он работает спокойно и неторопливо, напевая что-то. Иногда улыбается, произносит вслух невнятные фразы, или становится сосредоточенным, отходя к рабочему столу, где среди деталей и заготовок лежит синяя тетрадка. Человек углублен в свое дело. Ничто не мешает ему сейчас. И какие-то незаметные для нас признаки в поведении резца, станка, заготовки радуют или огорчают его, заставляют задуматься или, улыбнувшись, покачать головой.

У него мягкие темные волосы, высокий лоб, прямой тонкий нос, круглый юношеский подбородок.

Вдруг он выпрямляется и спрашивает прислушиваясь:

— Кто здесь?

— Свои...

На свет выходит высокий паренек с живым лицом, стремительный в движениях и манере разговаривать. Это Синицын, секретарь заводского комитета ВЛКСМ.

— Познакомьтесь, наш бригадир Павел Соколов.— обращается он к возникшей из темноты светловолосой девушке в черной инженерской спецовке. — А это Ефимова, Кира Петровна, новый технолог заготовительного.

Соколов выключает станок, пожимает руку девушки.

— Ясно. Откуда так поздно?

— Совещание в парткоме, понимаешь. Резервы ищем, с ног сбились,— говорит Синицын.— Вот Кира Петровна, в основном, ломает копья Завтра митинг. (К Ефимовой.) Будете выступать? Будете, конечно!

— Нет, будет Голиков. Я еще не совсем у вас освоилась,— произносит девушка низким мягким голосом.

— Вы шутите, Кира Петровна! — говорит Синицын. — По-моему, если внесли предложение, за которым весь цех пошел, значит, освоились. Как считаешь, Паша?

— Безусловно, — соглашается Паша, не отрываясь от своего дела.

— А вы чем занимаетесь в такое позднее время?—наклоняется девушка к токарю.

— Повысить скорость резания стараемся,— говорит Паша, отодвигаясь от нее.

— Жизнь отдаст за свои опыты,— улыбается Синицын.— Пусти-ка станок.

Паша включает станок. Все трое наклоняются над резцом. Вьется синяя стружка. Ефимова вдруг быстро обходит станок, осматривает шкалу управления, вынимает блокнот, что-то подсчитывает. Потом поднимает глаза на Пашу:

— Двести?

— Пробуем,— говорит он, останавливая станок.

— Постойте...— растерянно произносит Ефимова.— Неужели двести?

— А что вас удивляет? — спрашивает Синицын, подмигнув Соколову.

— Нет, ничего,— говорит девушка, сосредоточенно потирая лоб.— Вы не были в нашем институте, у профессора Телегина? Впрочем, дело не в этом... (Наклоняется к резцу.) Обычный резец применяете?

— По-своему затачиваем, — говорит Паша.

— Вы... понимаете, что вы... сделали? — произносит девушка тихо.

— Теперь, я думаю, резец не будет выкрашиваться,— отвечает Паша, внимательно рассматривая девушку.

— Нет, нет, дело не в этом... Значит, не понимаете сами,— говорит она сосредоточенно, не выпуская из руки детали.— Разрешите взять с собой?

— Берите, я разрешаю! — смеется Синицын.

Ефимова неожиданно торопится:

— До свидания. Идемте.

Весело посмотрев на Пашу, Синицын уходит с ней.

Темный громадный цех. Где-то далеко хлопает дверь.

Паша наклоняется над станком, продолжая работать. Теперь он молчалив, лицо его озабоченно. Он прибавляет скорость резания. Резец ломается. Паша вздыхает, задумывается...

***

День. Первый механический цех. Митинг, посвященный ответу механического и заготовительного цехов завода «Пролетарий» на вызов ленинградских станкостроителей.

Рабочие двух цехов стоят между станками, у рольганга, заполняют центральный проход, теснятся у перил балкона главного пролета. Взгляды всех направлены на парторга Виктора Гавриловича Хорошилова, худощавого человека лет 35 с черными как смоль волосами, стоящего за столом, где сидят начальники цехов — Зимов и Голиков. Между ними, в центре — представитель завода «Выборжец», знатный токарь Рублев, немолодой человек с суровыми чертами лица. У края стола — Синицын.

— ...призыв ленинградских станкостроителей выполнить годовой план в девять месяцев обсуждался предварительно на партбюро,— продолжает Хорошилов.— А сегодня будет обсуждаться во всех цехах. Сейчас здесь присутствуют первый механический и заготовительный. (К Зимову.) Прошу, Иван Андреевич...

Встает Зимов, высокий, длиннорукий, немного сутулый человек. Громким, но хриплым голосом он говорит:

— Я коротенько. С призывом согласны. У нас с начальником цеха заготовок имеется согласованное мнение: программу по нашим двум цехам — за девять месяцев! (Садится.)

— Нет, Зимов, ошибаешься,— говорит Голиков, полный, добродушный на вид человек,— никаких у нас мнений нет. Тем более — согласованных.

— Как нет? Ты меня удивляешь, Голиков,— хмурится Зимов.

— А ты не удивляйся,— говорит Голиков.—Лучше подумай, не стыдно тебе, Зимов? Инженер, который только что пришел к нам прямо с институтской скамьи — Ефимова, сумела увидеть у нас резервы, которые позволят нашему цеху уложиться в восемь месяцев? Слышишь?

— Ефимова — твой инженер,— говорит Зимов.— Мы-то при чем?

Смех, аплодисменты.

Голиков встает:

— Постой, на слове меня не поймаешь, Зимов. Выходит, можно найти резервы, если взглянуть свежим глазом? А у тебя, Зимов, в механическом, тем более!

— Почему «тем более»?

— Скажу... Как известно, ленинградский токарь Рублев, который сейчас здесь присутствует, стал снимать с детали не пятьдесят метров стружки в минуту, а больше. Почти до ста доходит. Вот они, твои резервы! Ты все глаза заводишь: «Ну, знаете, мы так не сможем», да жуешь какие-то старые мнения. А я говорю: сможете! Люди смогли и вы сможете. Попробуйте. Для этого и соревнуемся!

Аплодисменты.

— Сможете!— продолжает Голиков с подъемом.— И мы призываем вас и все остальные цеха завода поддержать инициативу Ефимовой и подумать о своих резервах, чтобы ленинградцам ответить общезаводским встречным обязательством — восемь месяцев!

Аплодисменты усиливаются.

Зимов решительно трясет головой, горячо объясняя что-то парторгу. Хорошилов смеется. Зимов встает и, покрывая шум, громко спрашивает:

— Токари! Кто работает на скорости сто? Есть такой человек?

— Есть,— раздается вдруг голос Ефимовой.— Имеется, товарищ Зимов.— Она выходит к столу, держа в руке какую-то деталь.— Вчера вечером я увидела, как один ваш токарь сделал вот эту деталь на скорости двести.

В первый момент после ее слов в цехе стоит полная тишина. Потом возникает неясный шум. Среди рабочих и за столом происходит движение. Люди в задних рядах становятся на ящики. На балконе все прильнули к перилам. Слышны реплики:

— Кто такая?

— Технолог новый.

— Тихо, товарищи!

— Какая скорость, кто слыхал?

— Может, назовете человека?— ошеломленно спрашивает Зимов.

— Конечно, назову!— громко и весело говорит Ефимова.—Товарищ Соколов. Вон он стоит!

И весь цех оборачивается к Паше.

Застигнутый врасплох, он с недоумением встречает взгляды людей.

— Хотите выступить, Соколов?— слышен голос парторга.

— Да что вы?— искренне удивляется Паша.— Не собираюсь...

К Рублеву наклоняется Синицын:

— Не имеет такой привычки — выступать.

— Поди-ка сюда, Соколов,— говорит Зимов.

Люди расступаются перед Пашей, открывая дорогу к столу.

— Вот не думал, не гадал,— говорит он, выходя вперед. Поворачивается лицом к цеху. Видит сотни улыбающихся, сочувствующих лиц. Молчит. Неожиданно рассмеялся.— Ну честное слово, Виктор Гаврилович, не готовился, не знаю, о чем говорить!

По цеху прокатывается дружный смех.

К нему наклоняется Кира и мягко говорит:

— Только не нужно смущаться. Расскажите о своей работе. Я ведь вчера видела. Это же огромный успех, поделитесь с нами.

Паша медленно поднимает на нее глаза. Улыбка исчезает с его лица. Смысл ее слов доходит до его сознания, и он пугается:

— О чем вы говорите? Нельзя же так..

— Какая у вас вышла скорость?— спрашивает Рублев.

Паша ничего не успевает ему ответить, так как Ефимова, желая помочь Паше, громко говорит в цех:

— У Павла Максимовича вышла скорость двести, товарищи!

— Сколько? Сколько? — громко спрашивают с балкона.

— Двести, говорит! — отвечает кто-то из центрального прохода.

И цех вдруг взрывается шумом. На Пашу и Ефимову со всех сторон — с центрального прохода, из задних рядов, с балкона — градом посыпались вопросы, горячие, колкие, восторженные, недоуменные:

— Может, только мечтал?

— Как резец выдержал?

— Пусть товарищ Соколов расскажет!

— Какой резец применял?

Ефимова: Обычный, товарищи!

С прохода: «Сядет» резец!

Ефимова. Так вот же не «сел»!

С прохода: Павлуша, что точил?

Ефимова: Шестерню!

С балкона: Инженер объясняет — токарь молчит!..

Ефимова поворачивается к Паше, тихо говорит:

— Ну, скажите же что-нибудь...

— Громче, не слышно! — кричат с балкона.

— Говорите для всех, Ефимова,— замечает парторг.

— Виктор Гаврилович!— оборачивается к нему Паша.

— Да вы не волнуйтесь,— успокаивает его Ефимова.— Ваш успех...

— Какой успех? — перебивает ее Паша. В цех: — Товарищи, это просто недоразумение, честное слово! У меня вышла скорость двести опытным путем, а не во время рабочего дня. Вчера вышло двести, а сегодня, может быть, и шестьдесят не выйдет. (Оборачивается к столу.) Понимаете, стружка, оказывается, начинает выбивать на резце луночку. И если время от времени эту луночку подправлять оселком, то...

— Громче! — кричат с балкона.

Паша оборачивается к цеху:

— Я говорю, что опыты...

— Исключительно с научной целью! — поддерживает Пашу остроносый курчавый паренек, вскочив на ящик.

— Не перебивай, Шагин! — кричат с балкона.

— Это ты, Шагин?! — вскакивает на ящик в другом конце цеха Митюхин — длинный худой стригальщик в очках.— А тебе известно, что у нас в СССР такие скорости начали пробовать раньше всех, известно?

— В лабораториях, не в производстве! — кричит Шагин.

— У нас нет разницы,— отвечает Митюхин.

— Есть, есть, не забывайся!— кричит Шагин в запале.

— Товарищи, только спокойно,— стучит по столу Хорошилов.— Выступайте на обычной скорости!

Но цех бурлит, как котел.

— Товарищи! — покрывает общий шум звонкий, взволнованный голос Ефимовой.— Вы понимаете, какие открываются для нас новые горизонты? Я молодой работник на заводе. Вы поддержали мое предложение о восьми месяцах. Но это же ошибка, товарищи, честное слово! Разве можно думать теперь о восьми месяцах, когда есть возможность, вот она налицо (показывает на Пашу), выполнить план в пять... а может быть, в три месяца?! Как это сделать? А вот как! Перестроить все производство. Старую технологию сломать. Все сломать старое. Попросим товарища Соколова обучить всех наших токарей высоким скоростям! Возможно, что механическому не станет хватать после этого заготовок. Очень хорошо! Перестроим наш цех заготовок. Честно говоря, я мечтаю об этом с первого дня! И это я беру на себя. Очень возможно, что сборка не будет справляться. Прекрасно, товарищи! Нас это не испугает. Перестроим сборочный цех!

— Словом, весь завод?— не выдерживает Зимов.

— Да! — продолжает Кира.— Совершенно верно, товарищ Зимов. Перестроим завод и выполним пятилетку в два раза быстрее! И мы сделаем это. Начинается новое движение за высокие скорости! А рабочий класс, если захочет, всегда сделает!.. Расширим цеха. Переставим станки, введем в нашем цехе поток! Так вот... Я снимаю свое старое предложение насчет восьми месяцев. Теперь у нас есть новое встречное обязательство! Снимаю! И делаю это с радостью!

— Постойте, постойте.— пытается остановить ее Хорошилов, опомнившийся первым.— Стойте. Вы окончили?

— Нет, Виктор Гаврилович, только начинаю. Теперь меня трудно остановить! — говорит Кира смеясь.

— Все-таки остановитесь. Стоп...

Хорошилов встает, мягко говорит:

— Какие вы все горячие... Это хорошо... Значит, до сердца дошли опыты Соколова. Правда, я не все понял, Паша... Мы поговорим отдельно с тобой, потом. А с вашим предложением, Кира Петровна, сбстоит дело так: мы его можем снять только в том случае, если у нас появится новое — подготовленное, реальное. У вас есть такое предложение?

— Есть! Конечно, есть! — говорит Кира.— Я же ясно сказала: Соколов обучит всех токарей и после этого... (Отчаянно шепчет Паше.) Помогайте... Чего вы молчите?

— Нет,— говорит он твердо,—я этого не люблю. Отвечайте за себя сами.

Смех прокатывается по цеху.

— Кира Петровна, не падайте духом! — раздается голос Митюхина. Он пробирается к столу. — Есть пожелание народа,— говорит он парторгу и резко обращается к Паше:— Слушай, Соколов! Что-то нам непонятно. Ты скажи напрямик: хочешь, чтобы наши токари работали на высокой скорости, или нет?! Если хочешь, — научи. А желаешь продолжать опыты для своего удовольствия, тогда извини, пожалуйста... поставим тебя для холодного обозревания на крышу Дома культуры вместо скульптуры! — Изображает символическую фигуру.

Цех взрывается смехом.

Митюхин подходит к столу, берет деталь, говорит вдохновенно:

— Мы коммунизм понимаем вот как...— Высоко над головой поднимает шестерню: — Практически и конкретно!

Бурные аплодисменты. Хорошилов стучит по столу.

Ожесточенно взмахнув рукой Паша неожиданно отходит от стола.

— Куда же вы, Соколов? — испуганно кричит Кира.

Цех шумит и аплодирует.

— Товарищи, — встает Хорошилов,— мы немного уклонились от дела... (Увидел Ефимову, все еще стоящую у стола.) Да... мы не закончили... Так как же, Кира Петровна? Решили снять свое старое предложение или нет?

— Нет... не решила,— произносит она тихо, понимая, наконец, свой полный провал.

— Итак, сейчас мы обсуждаем... (Опять увидел у стола девушку.) Вы что-то хотите сказать, Кира Петровна?

— Нет... ничего, — произносит она покраснев. Быстро отходит от стола.

—...немного уклонились, прошу вернуться к делу, — слышен голос парторга.—Митинг продолжается.

Паша решительно раздвигает людей, пробиваясь к выходу.

Вслед за ним из разных концов цеха пробиваются к выходу и члены его бригады — Шагин, Блинов, коренастый плотный парень, Нина Журавлева, высокая смуглая девушка, и маленькая Зина Золотаева, на лице которой, густо усыпанном рыжими веснушками, выражение детского испуга.

— Куда мы... бежим? — спрашивает она задыхаясь.

— Спокойно, Зина, спокойно,— говорит Журавлева, не выпуская из поля зрения пашину спину.

Все стремительно проходят заводской двор, прыгая через рельсы и шпалы.

Пашу догоняет Блинов.

— Паша,— говорит он,— хочу посоветовать, как быть и на кого опереться... От Гошки особой пользы ждать нечего... Легковесный человек. О Золотаевой и говорить не приходится. Плачет, боится, неспособна на подвиг.

— Какой подвиг?— спрашивает Паша не оборачиваясь.

— А вот... не понял, значит, что от тебя требуется,— говорит Блинов.—Прошу на меня опереться смело, не подведу...

Паша быстро поднимается по каменным ступеням заводоуправления.

Скрывается за дверью с надписью: «Отдел главного технолога».

Бригада останавливается перед закрытой дверью.

Золотаева сжимает локоть Журавлевой и шепчет:

— Ниночка, что теперь будет?

— Ничего страшного, не надо впадать в панику,—отвечает Журавлева.

— Теперь отступать поздно!—взмахивает кулаком Шагин.

— Помолчите,— замечает Блинов прислушиваясь.

Громадная комната. Тишина. Паша почти бегом приближается к окну, где среди других инженеров-технологов спокойно работает Табаков, среднего роста человек в темносинем костюме. Ему лет 35.

— Николай Михайлович... конец всем нашим опытам,— произносит Паша шепотом, задыхаясь от быстрого шага.— Ефимова все рассказала.

— Погоди,— теряется Табаков.— Садись, объясни толком. Какая Ефимова?

— Да что толком? На митинге, понимаете? И люди поверили. Митюхин так и сказал: «Скрываешься от рабочего класса»...

— Вот ведь как можно все погубить, — огорчается Табаков.—Как это преждевременно. Виктор Гаврилович знает?

— Все, и Зимов, и Рублев.

— Пойдем к Хорошилову.

Они быстро выходят из комнаты.

Помещение завкома. Слева дверь— «Партком».

В завком входят Табаков, Паша и его бригада. Здесь, у окна, горячо спорят о чем-то Ефимова и Синицын.

Паша решительно подходит к ним.

— Вот так,— говорит Синицын.— А теперь... объяснитесь, и все!

Ефимова, глядя на Пашу, говорит:

— Не любите свой завод. Не думаете о нем.

— Товарищ Ефимова...— подходит к ней Табаков.

— Минуточку,— мягко отстраняет его Паша и говорит сочувственно:— Честное слово, Кира Петровна, вы виноваты сами. Вы бы меня расспросили вчера, я бы вам все объяснил, честь-честью. А так же нельзя. Несерьезно и глупо.

— Слушайте, как вам не стыдно?..— вспыхивает девушка, но ее прерывает веселый возглас парторга:

— Так вот же они!

Завком наполняется смехом и оживлением. Сюда вошли Хорошилов, Зимов, Голиков. Все окружают Пашу и Киру. К ним подходит парторг.

— А хорошо выступали, Кира Петровна, честно, горячо! Как по-твоему, Паша? Правда, оторвалась немного от земли.

— Есть, есть, немножко в облака,— показывает рукой Зимов.

— Это можно простить,— улыбается парторг.— Это с нами часто бывает от избытка хороших чувств. И мне это всегда по душе. Падать, так с высокого верблюда, верно?

Все рассмеялись.

— Я не собираюсь падать ни с какого верблюда,— говорит девушка сдержанно и уходит.

Пауза.

Хорошилов становится очень серьезным.

— Николай Михайлович, у нас с вами будет большой разговор. А с тобой, Паша, хочет поговорить Рублев. Он сейчас у директора... Смотри, Паша, о чем бы он с тобой ни говорил... береги честь завода.

***

Соколов и Рублев идут по широкой московской улице.

— Павел Максимович, — говорит Рублев.—то, что наши коллективы соревнуются между собой, — это большой стимул. Согласны со мной?

— Безусловно,— соглашается Паша соображая.

— Вот видите! — воодушевленно продолжает Рублев.— А новое чаще рождается в соревновании, согласны?

— Трудно что-либо возразить,— говорит Паша, силясь понять, куда клонит ленинградец.

— А не нужно возражать,— улыбается Рублев.— Давайте без долгих разговоров заключим между собой договор на соревнование за быстрейшее внедрение новой технологии. А старую будем ломать!

— Как между собой? — спрашивает Паша останавливаясь.

— Персонально, — говорит Рублев.— Вы и я.

Паша решительно качает головой:

— Нет, не могу, не согласен. Это дело всего заводского коллектива.

— Верно,— говорит Рублев.— Но мы с вами покажем пример.

— Нет, с вами не могу,— произносит Паша.

— А вы подумайте,— улыбается Рублев.

Они проходят по площадям и улицам Москвы. Проходят Красную площадь. Древние зубчатые стены. Мавзолей. Застывшие фигуры часовых...

Они идут у самой стены, читая дорогие имена на дощечках в стене.

Идут по набережной Москвы-реки. Отсюда виден Кремль.

— Может быть, вы и правы по-своему,— говорит Рублев.—Новое начинать всегда трудно. Так было и так всегда будет... Но вы все-таки зря робеете, Павел Максимович...

— Если не трудно, по имени,—просит Паша.

— Не трудно, Паша,— говорит Рублев.— Подумайте сами. Вы человек молодой. Сможете сделать такое, что сами будете удивляться...

— Нет, Геннадий Васильевич... Опыты — это одно, а работать на такой скорости... дело серьезное, сами понимаете.

Они сидят в кафе и пьют пиво.

Слышна музыка. Рублев продолжает, наклонившись к Паше:

— ...Я даже раз попробовал скорость двести в производственных условиях. И знаете, что заметил?.. Если резец точит быстрее, то станок больше стоит, чем работает! На замер уходит больше времени, чем на обработку! Вот видите, как у нас много впереди интересных задач! Попробуем избавиться от замеров... (Пьет пиво.) Вообще, Паша, новое начинать надо интересно, со вкусом. Давайте соревноваться. Люди у вас хорошие. Взволнованные по-настоящему. Парторг умный человек. Табаков опытный инженер... Ефимова очень хорошо мечтает. У этой девушки светлая голова, она далеко пойдет.

— Я за ту мечту, которую можно осуществить,— замечает Паша.

— Безусловно,— соглашается Рублев.

Они помолчали. Паша думает. Слышен голос Рублева.

— ...вы — в Москве, я — в Ленинграде. Подготовимся и станем на вахту. Обменяемся результатами. Кто посильней, поучит другого, как полагается в соревновании. Решайтесь, условия самые выгодные, социалистические...

Кафе расположено на крыше гостиницы. Столик, за которым сидят Паша и Рублев, стоит у самого барьера. Отсюда видна вся Москва.

Еще не совсем стемнело. Золотые купола кремлевских соборов светятся в розовых лучах заката. Рубиновые звезды висят над Кремлем. Широкие улицы с темнозелеными полосками лип сходятся на площадях и расходятся дальше, сливаясь в перспективе в сплошной зеленый массив. Чистый и прекрасный город, украшенный ожерельями фонарей, оранжевых, невесомых в вечернем воздухе.

Вдруг Паша поворачивается к Рублеву и весело говорит:

— Что ж, Геннадий Васильевич, давайте обменяемся результатами. Вы — в Ленинграде, я — в Москве. Станем на вахту. Согласен!

Рублев наклоняется к нему:

— Я тебя правильно понял. Не любишь рекламы.

— Не люблю,— с чувством говорит Паша.

— Значит, подпишем договор?

— Подпишем. А почему бы и нет?

— Но прошу учесть, что мы — ленинградские,— улыбается Рублев.— Питерский пролетариат.

— А мы — москвичи! — смеется Паша,

И они крепко ударяют по рукам.

***

Красный флажок на станке Соколова: «Стахановская вахта».

Солнечное утро. Первый механический цех. Несколько минут до начала рабочего дня.

Инженер Табаков и вся бригада Соколова готовят станок Паши к вахте. Все заметно взволнованы. Часто поглядывают на большие цеховые часы.

С каждой минутой на участке Соколова становится все больше и больше людей. Пришел Зимов. Стоит Митюхин.

— Ты только не волнуйся,— шепчет Журавлева Паше.

— Я не волнуюсь. Уберите тряпки, инструмент сюда. Где ключ? Гоша!

— Я здесь,— подбегает Шагин.

— Во время работы никому не подходить... Понятно? — говорит Паша, торопливо листая свою тетрадку.

— Волнуешься,— замечает Журавлева.

— Ну, хорошо,—резко говорит Паша.— Отойдите все. Гоша!

— Здесь, здесь я.

— Замерять ступени старайся поживее. На замеры много времени уходит,— предупреждает Блинов.

Паша наклоняется к станку:

— Знаю, не надо мне напоминать об этом. Гоша!

— Да здесь я, налицо!

Паша резко поворачивается к нему:

— Я говорю, отойди от станка. Все отойдите!

Слышен звонок. Начало рабочего дня. Бригада быстро расходится по своим рабочим местам.

Подходит Табаков, смотрит на свои часы:

— Пора.

Паша кивает головой. Нажимает пусковую кнопку. В воздухе возникает мерный гул мотора. Завилась первая стружка.

Стахановская вахта Соколова началась.

МУСОРГСКИЙ

Г. Рошаль

РАБОТА НАД ФИЛЬМОМ

Работа над «Мусоргским» началась давно. Еще в 1939 году совместно с А. Абрамовой был создан первый вариант сценария. Много времени прошло с тех пор. Мною поставлены фильмы «Дело Артамоновых», «Песня Абая», «Академик Иван Павлов», но я не переставал лелеять мечту, что когда-нибудь смогу заняться и дорогим, любимым образом великого человека и музыканта.

Конечно, наши первоначальные сценарные замыслы претерпевали много изменений; мы понимали, что наше произведение должно было хотя бы отчасти ответить на те огромные требования, которые предъявило и художнику послевоенное время — великая эпоха борьбы за мир, эпоха грандиозных сталинских строек — время, которое растит больших людей, страстные характеры и благородные чувства. Мы должны были ответить на запросы нового, замечательного советского человека.

Возможность ответить (подчеркиваю: хотя бы отчасти) на эти запросы мы видели в большом и значительном показе Мусоргского и его времени как времени зачатия многих идей, которые дороги нам и сегодня, многих чувств, которые обуревают нас до сих пор, человеческих характеров, которые не потеряли своей яркости и сейчас, являясь как бы нашими современниками.

Действительно, в шестидесятых годах прошлого века лучшие представители русской демократической

интеллигенции уже предчувствовали рождение новой, революционной России. Со страстным нетерпением ждали они неминуемых революционных боев и всем сердцем и помыслами были преданы страдающему, но могучему русскому народу. Среди революционных демократов шестидесятых годов, воспитанных на идеях Чернышевского, кружок «балакиревцев», борющихся за самобытную и демократическую русскую музыку, занимал почетное место. В этом кружке, который сначала в шутку, а потом и всерьез называли «Могучей кучкой», утверждались новые таланты и гении — прямые наследники Глинки. Даргомыжский по достоинству оценил их и благословил в начале их творческого пути. Чайковский признал их величие.

Где еще, в истории какого народа были бы одновременно созданы такие великие произведения, как «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Псковитянка»!

В короткий промежуток времени русское музыкальное искусство, ломая препятствия и разбивая преграды, которые ставили ему исступленные поклонники западноевропейских канонов и рутинеры из придворных кругов, сумело утвердить себя в качестве великого, ведущего искусства в мировой музыке. Это произошло потому, что композиторы «Могучей кучки» корнями своими вросли в народ. Народный гений звучал в их музыке. Они постигли величие духа русского человека и отдали все свои силы борьбе за раскрепощение великого народа.

Мусоргский — это наиболее ярко и полно выраженный боец и демократ в «балакиревском» кружке. Все его творчество, по сути дела, есть творчество сознательного революционера. Конечно, он не до конца ясно представлял себе пути борьбы. Но в музыке он создал до сих пор непревзойденные картины народа, в борьбе часто обманываемого, но сердцем чующего правду и рвущегося к счастью. Вот такой Мусоргский больше всего и привлекал нас. Ползущие за его именем мещанские сплетни пытались извратить образ великого композитора. «Мусоргский-алкоголик», опустившийся, умирающий в больнице, казался нам образом оскорбительным и ложным. Даже и в последние годы своей жизни, когда «вредоносная привычка», как говаривал Мусоргский, одержала верх, он не был ни раздавленным, ни смирившимся; он мечтал о создании оперы, посвященной пугачевцам. А период, который выбрали мы для фильма, и вовсе лишен каких бы то ни было признаков падения.

Блестящий офицер, рюрикович по происхождению, Мусоргский порывает с дворянской традицией. Он больше гордится своей бабкой, которая была из крепостных, чем всеми именитыми предками. Он отдаст крестьянам землю без выкупа. Воспитанный с детства в непосредственной близости к народу, Мусоргский еще глубже понял его, когда тот, обманутый царским манифестом 1861 года, восставал, а правительство топило восстания в крови. Мусоргский быстро отказывается от своих юношеских, абстрактно-романтических искательств в музыке и переходит к реалистическому отображению страданий, чувств и надежд родного русского народа. Именно на этих путях с необычайной силой и раскрывается его гений.

Нас увлекало показать в картине, что реализм Мусоргского — не надуманная теоретическая предпосылка, а ответ пламенного сердца композитора на увиденное и понятое им в жизни. Отсюда его знаменитые крестьянские песни. Длительный процесс их сочинения нам пришлось показать в одном эпизоде, но мне кажется, что свою выразительность они в фильме не потеряли.

Последующая работа — над «Женитьбой», конечно, была только промежуточным этапом в развитии творчества Мусоргского. Он в ней, так сказать, чеканил язык, обтесывал слова, искал музыкальную правду выражения в каждой фразе, в каждом слове и даже междометии. Но, быстро разорвав стеснительные для него формальные узы своего замысла «Женитьбы», он, наконец, пустился в далекое плавание: началась работа над «Борисом».

Чрезвычайно трудно и, казалось бы, невозможно раскрыть в кадрах внутреннюю тайну творчества, интимную прелесть процесса созидания искусства. Но в то же время, что может быть заманчивее для художника, ставящего фильм о творце, чем раскрытие именно этих сторон его жизни! И мы рискнули...

Нам хотелось показать зарождение творческой мысли, первые попытки ее художественного осуществления. Но мы могли оперировать только законченными произведениями Мусоргского. Поэтому нам пришлось пойти на некоторую условность и давать завершенные вещи в качестве сочиняемых.

Нам пришлось отобрать лишь наиболее яркие и важные для нас сцены из «Бориса», потому что более подробный показ этой оперы, а тем более и «Хованщины», целиком занял бы метраж фильма, и картина о Мусоргском превратилась бы в простую иллюстрацию к его музыкальным произведениям.

Что же мы считали нужным показать из оперы? Прежде всего, Бориса и народ. Столкновение Бориса с народом решено Мусоргским несколько иначе, чем это сделано в гениальном произведении Пушкина. Мусоргский дописал к трагедии знаменитую сцену «Под Кромами». Это сцена о вольнице, о крестьянском восстании, о народе, еще не видящем истинного пути к своему подлинному освобождению. Народ идет за самозванцем: борясь против «плохого царя», крестьяне пытаются опереться на царя же. В этом трагедия всех крестьянских движений прошлого. И Мусоргский с гениальной силой выразил горе обманутых народных масс в арии Юродивого, который оплакивает Русь, видя за самозванцем толпы чужеземных хищников:

«Скоро враг придет и настанет тьма...»

Недаром Мусоргский дважды дает арию Юродивого. Этот образ как бы олицетворяет горе и совесть народа. И хотя рамки фильма узки для богатого музыкального наследства Мусоргского, арию Юродивого мы даем в картине дважды. В конце оперы она звучит именно так, как рассказано выше, и направлена против самозванца, а в сцене у Василия Блаженного — клеймит царя Бориса за его греховность, за его преступность. При этом мы старались показать, что не столько убийство царевича отвращает народ от Бориса, сколько, главным образом, то, что царь далек от народа, что боярин Годунов «во имя свое возвысился», отдал народ в кабалу и усилил гнет. Отсюда голод, отсюда нищета. Отсюда и тема убийства царевича окружена и поднята могучим трагическим хором мольбы о хлебе. Царь и народ не нашли общего языка.

Сцена у Василия Блаженного могла быть показана нами на самой ограниченной площадке; чем ближе и пристальнее можно вглядеться в лицо Бориса и в лица людей из народа, тем вернее будет раскрыта тема. В сцене же под Кромами мы решили вывести действие за пределы сценической площадки, чтобы знаменитые хоры этой сцены не были стеснены и ограничены. Нам казалось, что в этих хорах композитору мерещились просторы приволья, вольный скок коней, а в плаче Юродивого — безбрежные дали и огромное небо над Русью.

Вынесенная на натуру сцена под Кромами показана нами как бы в процессе ее написания Мусоргским. Она является кульминацией его творческого счастья. Поэтому довольно обычный прием видения художником образов, им изображаемых, в этом комплексе, как нам казалось, должен был зазвучать и, пожалуй, действительно зазвучал несколько по-новому — получилась как бы музыкальная поэма не только о Кромах, но и о композиторе, пишущем о них.

Творческий процесс Мусоргского показан нами и по-иному, в виде

простой творческой записи сцены у Новодевичьего. Еще робко прикасается мысль композитора к страницам великого пушкинского произведения. В тишине пустого департамента Мусоргский как бы подслушивает мелодии и образы, возникающие из глубины воспоминаний, из опыта его жизни. Он обсуждает со своим другом чиновником Дормидонтом только что написанное.

Дальше, в сценах с Римским-Корсаковым в комнате, которую они совместно занимают, мы показываем содружество гениев в самом процессе работы — взаимную помощь, критику и радостную атмосферу творческих споров. Но если здесь взаимопонимание полное, то в первой сцене на даче у Стасова в столкновении с Цезарем Кюи раскрываются принципиальные расхождения. Цезарь Кюи не верит в первую редакцию оперы без Марины и любовной сцены. Он полагает, что вместо оперы может получиться трактат о народе. И тема Варлаама возникает в картине как показ Мусоргским подлинно народных песен, которые для него важнее любовных сцен.

Не только в скорби Юродивого показывает он народ, но и в могучей лихости арии Варлаама, в страстной ярости народного говора в Кромах, в издевке народа над боярином, в могучем оптимизме всех этих сцен. И пусть Кюи оказывается по видимости прав, пусть действительно не принята первая редакция оперы дирекцией императорских театров,— Мусоргский не сдается! Даже вводя Марию, он вводит не любовную, а политическую тему; вместе с ней возникает в опере и сцена под Кромами.

Поддержанная передовым общественным мнением Петербурга да и всей России, опера Мусоргского, наконец, увидела свет. Премьерой этой оперы, ее небывалым успехом мы и заканчиваем фильм. Таким образом, наш Мусоргский проходит путь от юноши-офицера до властителя дум молодежи, новатора оперной сцены, продолжателя в новом качестве дела Глинки и Даргомыжского.

Конечно, очень многое из созданного великим композитором не нашло себе места в картине. Так, например, «Хованщина» дана только хором и песней Марфы, но тема ее в картине звучит. Это—вторая страница истории, перевернутая Мусоргским. Снова обманут народ Хованскими и Голицыными. Но какие лица, какие характеры!

«Народ — сплю и вижу его; бодрствую — и мерещится он мне»,— говорит Мусоргский. И в фильме нам хотелось показать народ в «Борисе» первопланово, с тем чтобы были видны глаза, выражение лица каждого отдельного человека. Нам хотелось и само творчество Мусоргского показать в какой-то степени как дело народа, дело всей эпохи. Ведь в сущности народ действительно соучаствует в создании «Бориса», «Хованщины» и других произведений композитора: еще в деревне Мусоргский думает о народе, затем идет с разночинцами, делается любимым педагогом в бесплатной музыкальной школе, где учатся люди простонародья — мастеровые, ремесленники, студенты. Он находит близких и понятных ему людей и в обычном трактире (ведь трактир по тому времени это в какой-то степени клуб). В дружбе с актерами, в постоянном общении с товарищами по «Могучей кучке» он уточняет и углубляет свои музыкальные замыслы. И на всех его путях — образ Стасова, великана в русском искусстве, современника Глинки, а впоследствии друга Горького и Репина, благословившего Шаляпина на творческий путь. Стасов окружает вниманием и творческой заботой Мусоргского, и Мусоргский платит ему неиссякаемой любовью и признанием.

Наряду с этим учителем Мусоргского был Балакирев. Поначалу — объединитель и созидатель «Могучей кучки», потом — затравленный врагами-мракобесами, после смерти Даргомыжского изгнанный из Императорского музыкального общества, ошельмованный, оклеветанный, Балакирев не выдерживает. Надломленный, нервно больной, он уходит из бесплатной школы. Так мы показываем зачатки тех мотивов, которые привели Балакирева к молчанию, к длительному отступлению.

С каждым из этих людей Мусоргский был в дружеских, исполненных внутреннего благородства и верности отношениях. Недаром Корсаков через всю свою жизнь пронес память о Мусоргском, закончил его незавершенные оперы, несколько раз редактировал «Бориса». И только Цезарь Кюи... Это был талант среди гениев. Впоследствии он написал глубоко неправильную, резко критическую рецензию о «Борисе» и совсем отошел от «Кучки» и ее идей. Этот конфликт в свое время был введен в сценарий и даже осуществлен, причем, как мне кажется, был очень сильно актерски решен. Но, взвесив все за и против, мы поняли, что этот конфликт только разбивает важную для нас тему творческого единства и содружества «Могучей кучки». И мы отказались от развития этого конфликта, может быть, в ущерб более точной обрисовки образа Кюи.

Таковы основные сценарные проблемы картины. Но расстояние от сценарных образов до их реализации на экране — огромно! В конце концов ведь сценарий—это лишь партитура, еще не сыгранная сложным оркестром киностудии и съемочной группы...

Наша картина явилась первым цветным фильмом Ленинградской киностудии. Только что законченная строительством, лаборатория оформлялась производственно и организационно в процессе постановки картины. Как раз в годовщину открытия лаборатории и состоялся первый просмотр завершенного производством фильма «Мусоргский».

Вместе с операторами (М. Магидом и Л. Сокольским) и руководителем лаборатории (А. Вал) наш коллектив и вся студия осваивали производственное задание и технику работы над цветным фильмом: были проведены учебно-подготовительная работа в Москве на студии «Мосфильм» и экспериментальные съемки по точно разработанной операторами программе. И только укрепив таким образом свои позиции на цветном фронте, мы двинулись в наступление.

Как снимать цветную картину? И вообще говоря, какова роль цвета в фильме? Конечно, мы не были вовсе неподготовленными в этих вопросах. Нам было ясно: цвет в фильме — не предлог для пестротканных кадров, а художественная линия, гармонирущая с звуковой, изобразительной, графической стороной, углубляющая драматургию и помогающая идейному раскрытию сцен и эпизодов.

Опираясь на передвижников, наиболее близких группе «кучкистов», мы пришли к мысли о том, что фильм «Мусоргский» должен быть выдержан в спокойных тонах и прозрачном колорите. Нигде не хотелось «покрасоваться» цветом, наоборот, хотелось даже в наиболее ярких местах пользоваться приемом цветового акцента на фоне спокойного и почти всегда неизменного колорита.

Мы решили создать предварительную цветовую разработку всех эпизодов. Мной совместно с операторами, режиссером Г. Казанским, художниками Н. Суворовым, А. Векслером и недавно окончившей ВГИК художницей Б. Маневич-Каплан была предопределена живописная линия всего фильма. Декорация, костюмы и самое построение кадров осуществлялось в дальнейшем на основе этих посылок.

Не впадая в формалистические увлечения цветовыми схемами, мы определили колорит в зависимости от драматургии сцен следующим образом: все, что связано с героями нашего фильма, их творчеством, их личным бытом и их портретом, предполагалось решить в теплых тонах с приближением в ряде мест к красному, а все, что связано с княгиней и ее окружением, с официальным миром петербургских дворцов и т. д.,

в холодном тоне с приближением к синей окраске. Но, конечно, мы не придерживались созданной нами «цветовой партитуры» неукоснительно: живое «письмо» операторов и художников сплошь и рядом нарушало предполагавшиеся планы. И все же без них мы плавали бы в тумане случайностей и эмпирики.

Основные задачи, которые стояли перед операторами, — это, во-первых, создать живописно яркие и в то же время глубоко выразительные портреты, особенно Мусоргского; во-вторых, скупыми и острыми мазками написать интерьеры. Исходя из этого, ни в декорациях Н. Суворова и А. Векслера, ни в костюмах Е. Словцовой мы не гнались за любованием так называемыми особенностями эпохи, силуэтом костюма, изыском декоративной детали. Однако мне кажется, что эпоха присутствует и живет своей жизнью во всех объектах, созданных художниками.

Трудной была задача цветового показа сценического действия. Оно как бы подсказывало нам использование эффектных пятен, многоцветного кадра. Но и тут мы сдерживали свое желание пышно «расцветиться», потому что музыка Мусоргского — это раньше всего глубина, простота и определенность.

Возникал вопрос: как решать видение оперы Мусоргским тогда, когда она еще не на сцене, а лишь представляется ему, возникает в его мечтах? Мы отказались от какого бы то ни было фантастического флёра в этих сценах. Нам думалось, что реалистический художник Мусоргский и видит вещи в их реальности, поэтому вряд ли справедливо будет превращать их в обычное видение, то есть давать, как это водится, наплывами и т. д. Возможно, что здесь мы даже несколько «пересолили», и некоторые эпизоды, например появление бояр у Новодевичьего монастыря или первый пробег толпы с боярином в Кромах, могут несколько раздражать излишней конкретностью и определенностью костюмов и лиц. С другой стороны, в панораме смеющихся лиц в той же сцене под Кромами это реалистическое (я бы сказал—в манере Репина) решение дало возможность операторам и художникам вскрыть именно то, что почти невозможно вскрыть на сценической площадке, — творческую близость Мусоргского и Репина, их стилевое единство.

Операторам и художникам пришлось решить и еще одну, пожалуй, ведущую тему нашей картины — ее пейзаж. Нам казалось, что пейзаж в этом фильме должен быть прост, доходчив, романтичен и красив. В какой мере удалось нам это сделать— судить не нам, но мне кажется, что в таких операторских достижениях, как сцена с Юродивым под Кромами, мы видим огромные, еще недостаточно раскрытые возможности цветного кино. Эта сцена дала нам возможность использовать натуру в ее философской и музыкальной полноте.

Простейшими средствами, в чрезвычайно простых условиях пейзажа было создано живописное произведение собственно кинематографического плана: движение аппарата, постепенная смена красок, нарастание новых цветовых и световых акцентов, связанные как с музыкой, так и с самой сутью кадра, являются, как мне кажется, значительным достижением операторов.

Искусство оператора в цветном фильме заключается в умении не только убедительно снять тот или иной кадр, но и понять замысел режиссуры, творчески сочетать свою работу с художниками, держать весь коллектив группы в постоянном творческом напряжении, в постоянной заботе о единстве цвета в данном кадре и о единстве цвета в картине в целом. Эти задачи должны увлечь в группе всех: и реквизитора, и бутафора, и маляра, и рабочего-постановщика, и костюмера, то есть тех, кто создает вместе с нами картину, чья квалификация определяет высокий уровень техники наших фильмов.

Огромную роль в картине типа «Мусоргский» играет грим. Гример В. Ульянов и помогавшие ему Г. Логинова, Л. Матвеенко и другие любовно отнеслись к своей работе. В первый раз работая над цветным фильмом, они испытывали огромные трудности. В снятых кадрах порой обнаруживалось, что вдруг почему-то менялась окраска волос, носы неожиданно получались синими или лица—черными. Следы этой «неожиданности» присутствуют и в фильме, особенно в гримах массовок, а в отдельных сценах — даже в гриме персонажей. Все же, мне кажется, грим в этой картине следует считать значительным достижением В. Ульянова. Лицо Борисова, например, вовсе не так уж легко привести к сходству с Мусоргским, особенно в разных возрастах. И мне думается, что значительная доля внешнего обаяния образа героя картины должна быть отнесена за счет работы В. Ульянова и его прекрасного контакта с операторами.

Я должен сказать и о работе оператора Г. Шуркина и художника А. Кроткина. Странная участь у мастеров комбинированных съемок! Ведь чем они лучше работают, тем меньше их работа должна быть видна. Общий план театра в натуре, канал в Петербурге, «Медный всадник», усадьба Мусоргских, Новодевичий монастырь, город Кромы и т. д. — все эти кадры доказывают, что возможности дорисовок, домакеток и всяческих других комбинаций в цветном кино могут занимать в нашей работе все большее и большее место, являясь подлинно художественным материалом. Однако чрезвычайно важно понять, что работа над комбинированными съемками только тогда может быть плодотворна, когда она целиком и полностью входит в изобразительный замысел и руководима операторами фильма. Благодаря тому, что М. Магид и Л. Сокольский определяли и учитывали работу Г. Шуркина, а Н. Суворов и А. Векслер полностью связывали работу А. Кроткина со своей, мы даже не можем теперь отличить кадры комбинированной съемки от остальных кадров фильма.

В музыкальной картине изобразительная сторона в значительной степени также определяется музыкальной партитурой фильма. Перед нашей звуковой частью стояли задачи не менее сложные и не менее новые, чем перед изобразительной частью. На основе тщательнейшего продумывания и отбора композитором Д. Кабалевским фрагментов из музыки Мусоргского, на основе указаний моих и Г. Казанского ведавшая всей музыкальной стороной фильма и ее монтажем В. Миронова создала предварительный клавир для всей картины. В процессе большой репетиционной работы при участии операторов и художников мы определяли сочетание музыки и изображения в будущем фильме. Только после этого были записаны фонограммы, на основе которых снимался фильм.

Звукооператору А. Шаргородскому приходилось в сложных условиях записи оркестра находить акустическую выразительность для могучих звучаний «Мусоргского», находить пути к сочетанию речи, песен, хора и оркестра с тем, чтобы одно не заглушало другого и при накладывании не теряло выразительности. Приходилось создавать сложнейший контрапунктический рисунок, который иногда требовал неоднократной перезаписи. Порой не сразу удавалось добиться нужного результата, но настойчивость А. Шаргородского заслуживает всяческой похвалы. В результате убедительное звучание фильма в значительной мере определяет и его доходчивость.

Работа над звуком и его сочетанием с изображением проводилась скрупулезнейшая. При монтаже кусков В. Мироновой приходилось часто пользовать по пять-шесть дублей для создания должного эффекта. Иногда приходилось монтировать даже отдельные такты в поисках наибольшей выразительности каждого из них.

Если принять во внимание, что в картине около двадцати фрагментов

музыки Мусоргского и весьма значительное количество отдельных номеров, написанных Д. Кабалевским, то легко представить огромный масштаб проделанной работы. Я не могу сказать с уверенностью, что везде и всюду она завершена удачно. Может быть, некоторые куски могли бы звучать иначе, может быть, в некоторых кадрах синхронность изображения и голоса неполная, но думаю, что не эти отдельные неудачи определяют общую художественную ценность звука в нашей картине.

Отдельно хочется сказать о работе Д. Кабалевского. Этот композитор, с которым я работаю уже много лет и сделал много картин, всегда поражает меня необыкновенно быстрым и ясным пониманием стоящей перед ним творческой задачи и проникновением в стилистику осуществляемого фильма. Работа над «Мусоргским» поставила Кабалевского перед сложным, казалось бы, неразрешимым вопросом: ну, как же можно писать рядом с Мусоргским? Подделываться ли под него или, отталкиваясь, писать совсем по-другому?

Д. Кабалевский решил этот вопрос прекрасно. Его музыка — увертюры, финал, проход «кучкистов» в начале фильма, импровизация Мусоргского, вся музыка деревни (включая тему кукольника) и ряд других кусков, не выпадая из общего движения музыки Мусоргского, несет свои отличительные черты. Она является как бы музыкальным комментарием к темам Мусоргского и чрезвычайно помогает глубже раскрыть образ великого композитора.

И вот, наконец, мы подходим к роли актера в фильме. Ведь именно он — кульминация в построении фильма, он завершает все наши труды. Малейшая неточность в актерской работе—и не будет Мусоргского на экране, как бы ни были блестящи все перечисленные выше компоненты. Надо сказать прямо: здесь у нас огромная удача! Сценарий, написанный А. Абрамовой и мной, вряд ли прозвучал бы так интересно для нас самих, как он звучит сейчас, когда Мусоргского играет А. Борисов.

Я встретился с Борисовым в работе над «Павловым». Как известно, уже в роли академика Павлова Борисов утвердил себя в качестве выдающегося артиста. Его мастерство перевоплощения изумляет: он полностью сливается с образом, приобретает его черты — не только внешние, но все черты характера, что самое главное.

Я не скажу, что работать с Борисовым легко: беспредельно требовательный к себе, он часто недооценивает свои силы. Собственно, вся моя задача только в том и заключалась, чтобы суметь увлечь его ролью, найти в нем самом те какие-то еще скрытые качества, необходимые для полного раскрытия образа героя. Я, например, долго убеждал Борисова в том, что он смело может петь арии Мусоргского и играть на рояли. Борисов, наделенный изумительной музыкальностью и очень приятным голосом, утверждал, что все это в «домашнем масштабе» и что вряд ли он позволит себе исполнить публично арию Мусоргского. Особенно его пугал «Раек». Ему казалось, что у него это получится недостаточно легко и сатирично. Но мне было с первой минуты ясно, что он ошибался: я слышал это превосходное «домашнее» исполнение!

Еще работая над «Павловым», я понял, что Борисов — актер «щукинского» плана; это большой художник, серьезный, вдумчивый и в то же время полный благородной скромности. Долгим путем идет он к постижению образа, но, постигнув, сливается с ним. Действительно, зная всю «кухню» создания той или иной сцены в «Мусоргском», я теперь становлюсь иногда втупик: мне порой самому кажется, что это уже Мусоргский, а не Борисов! Разнообразие его красок огромно. Мне думается, что нет ни одной черточки, которую он повторил бы в Мусоргском из Павлова, а ведь такая опасность была.

Образ Мусоргского, созданный Борисовым, — это результат упорного труда. Сколько репетиций с профессором А. Меровичем, со мной, с концертмейстером Е. Рапопорт, режиссером Г. Казанским потребовалось на каждую музыкальную сцену, которых так много в картине.

Особенно трудно было осуществить сцену, где Борисов поет «Блоху». Сначала казалось немыслимым исполнить «Блоху», как было задумано, без аккомпанемента. А с каким изумительным мастерством поет теперь Борисов эту страстную, гневную, полную сарказма, часто неправильно понимаемую исполнителями песню Мусоргского! Я могу только пожалеть, что это мастерство передано в фильме далеко не полностью... А «Раек»? «Раек» так же осуществлен в картине только частично. Между тем Борисов приготовил его весь... Вот так он и работает, — давая больше, чем с него требуют.

Никогда не забуду тех радостных репетиций, когда мы, понимая друг друга с полуслова, разрабатывали ту или иную сцену. Условия не позволили нам много репетировать немузыкальные сцены. Но особенность Борисова заключается в том, что, поняв образ в целом, он умеет легко и быстро понять и осуществить каждый отдельный эпизод. Он умеет загореться чужим вдохновением. Характерно, например, что когда мы снимали сцену «Под Кромами», Борисов так полно отдавался творческому экстазу сцены, что уверенно вел за собой оркестр.

Он превосходно слышит. Не в этом ли зерно композиторской роли, в уменье все слышать? В картине несколько раз показано, как слушает Мусоргский. Вот он прислушивается к кукольнику. Вот звучит в нем замирающий стон ребенка, и уже какой-то музыкальной темой, слившись с набатом, колеблется этот стон. Вот он слышит зарождающуюся где-то в глубине его дум мелодию вступления к «Борису». Вот слышит «Кромы». Вот он мучительно вслушивается в глубокую тишину, воцарившуюся в театре на премьере «Бориса»... Ни в одном из этих кусков Борисов не повторяет себя. Надо было создать насыщенный внутренний мир, чтобы уметь в него вслушаться и уметь им жить.

Вторая отличительная черта исполнения этой роли Борисовым — умение ощутить и выразить человечность гения, его почти детскую искренность... Таков он в сцене ожидания за кулисами, когда по-детски кладет голову на плечо Стасова; таков он в сцене с матерью и в сцене с Сашенькой. Нельзя забыть выражения его глаз, когда он видит обручальное кольцо на ее руке, когда узнает, что большая любовь прошла мимо.

Но главные, отличительные черты, определяющие образ Мусоргского,— это его темперамент борца, гневный пафос, неиссякаемая сила в борьбе за свое дело и за дело народа. Борисов умеет почувствовать и передать живой огонь в таких по существу публицистических репликах: «На удар надо ответить ударом»... «Если армии изменяет полководец, ее могут разбить»... «Вы Россию не слышите, Милий Алексеевич! Ведь мы за Чернышевским шли»... Или: «Эй вы, нищие духом! «Бориса» нашего испугались! «Хованщиной» на вас пойдем! А там и третью страницу истории откроем, напишем про пугачевцев...»

В результате вдохновенной, филигранной и вдумчивой работы Борисова нам удалось добиться того, что Мусоргскому зритель верит, верит в его музыкальный гений, в горячую любовь к народу, а главное согласен с его последней замечательной репликой, подлинными словами Мусоргского: «Художник верит в будущее, потому что живет в нем».

Значительный и яркий образ Стасова создает Н. Черкасов. Этот громоголосый человек, нежнейший друг, вдумчивый и серьезный наставник, глашатай русского самобытного искусства, подлинный ученый и демократ, как бы высечен Н. Черкасовым

из камня. Когда он гневен, — он кричит, когда растроган, — плачет. Когда выступает против врагов, — громит беспощадно, с друзьями — подобен патриарху большой и дружной семьи. Особенно удалась Черкасову сцена на суде. Очень убедительно его исполнение в сцене за кулисами, когда он в тревоге ждет реакции зала. В нем бьет неиссякаемый ключ жизни.

Некоторым кажется, что Стасов в фильме, так сказать, недостаточно мастит как ученый. Но все, что мы знаем о Стасове, рисует его именно таким — жизнерадостным, страстным участником живых дел, а маститость и кабинетная ученость были ему несвойственны.

Артиста В. Балашова я с удовольствием снимал во многих картинах. Некогда он начинал у меня в «Семье Оппенгейм», играя юношу Бертольда. В «Артамоновых» он сыграл горбуна Никиту, в «Павлове» — большевика Семенова. Роль Балакирева очень трудна для молодого артиста. Балакирев — фигура сложная. Вождь и организатор «Кучки», он оставляет ее. Как оправдать это? Какие найти краски для образа человека, который и властен, и вспыльчив, и беззащитен, и мудр, и нежен, и порой замкнут? Мы искали эти краски в обостренно-нервном темпераменте композитора. Мы искали черты почти цыганского азарта в облике и характере Балакирева, что соответствует свидетельствам его современников и портретам. В кругу ролей Балашова это, пожалуй, наиболее интересная. Снимаясь с артистами такого масштаба, как А. Борисов, Н. Черкасов, Ф. Никитин, Л. Орлова и другие, В. Балашов оказался их достойным партнером.

Острый по рисунку и запоминающийся образ Даргомыжского осуществил артист Ф. Никитин. Сочетание почти гротесковой театральности с сердечной правдой Даргомыжского в исполнении Никитина естественно и глубоко. Трагизм одиночества в кругу врагов, радость среди друзей и талантливость в каждом проявлении — вот что мы искали с Никитиным в этой роли и, мне кажется, в значительной мере нашли. Любопытно, что Никитин ни за что не хотел играть эту роль: увлекал его образ Кюи.

И тут же хочется извиниться перед артистом Б. Фрейндлихом, сыгравшим Кюи, увы, без интересной сцены злополучной рецензии и последующего раскаяния, которая выпала из картины, а между тем она была прекрасно исполнена артистом. Что поделать? Так иногда бывает, что даже ценное по существу не совпадает в окончательной композиции со всем остальным.

Немного материала было отпущено также Римскому-Корсакову и Бородину. Но оба артиста — А. Попов в роли Корсакова и Ю. Леонидов в роли Бородина — сумели сделать живыми и обаятельными эти персонажи. Веришь в дружбу Римского-Корсакова, веришь в его талантливость, веришь в Бородина-химика. И хотя не звучат их музыкальные произведения, ты веришь: «Эти могли производить музыку»,— как говаривал Глинка.

Из так называемых отрицательных персонажей следует отметить композитора и критика Ржевского, роль которого интересно исполняет К. Адашевский.

Г. Шпигель и Г. Георгиу тоже сумели создать, несмотря на некоторую гротесковость, реалистически точные и живые персонажи. Они и смешны и страшноваты. Они именно из породы тех самых «блох», о которых поет Мусоргский в своей песне. Улыбчивая трусость фон Меца (Г. Шпигель), щеголеватая картавость, пошлость и злоба Гагина (Г. Георгиу) создают подлинную характерность. В ансамбле с ними раскрываются образы великой княгини Елены Павловны и Карцева, созданные Л. Сухаревской и Л. Фениным. Последний точно передает присущие Карцеву пустопорожнюю тупость бюрократа в музыке и пошлость карьериста. В роли великой княгини Л. Сухаревская сочетает «благовоспитанность» и улыбчивость с злостью чуждого русскому народу и русскому искусству человека.

К сожалению, я не мог предоставить Л. Орловой достойную ее дарования и мастерства роль в нашем фильме. Но созданный ею образ Платоновой вносит в фильм очень тонкую, своеобразную черту. Образ светской женщины, порвавшей с так называемым «обществом» и ставшей актрисой, соратницей «Могучей кучки», блистательной Мариной в «Борисе», осуществлен Л. Орловой в ограниченном материале, предложенном сценарием, смело и обаятельно.

Впервые снимающиеся в большой кинематографической роли артистка Л. Штыкан, играющая Александру Пургольд, и В. Ушакова — Надежду Пургольд, впоследствии жену Римского-Корсакова, сумели пронести через фильм чистые и прекрасные образы своих героинь. Любовь, оставшаяся безответной, нежность чувств сыграны Л. Штыкан с целомудренной прелестью. Верится, что Сашенька действительно постоянный друг и соратник Мусоргского, хотя их личные дороги разошлись. Л. Штыкан пришлось преодолевать недоверие к себе в этой роли. Порой казалось, что нужен другой ракурс, другой темперамент исполнения. Я и сейчас не знаю, единственное ли это возможное решение образа Александры Пургольд. Но безусловно, что образ, созданный Л. Штыкан, интересен и глубоко реалистичен. Я должен отметить мужество, с каким актриса овладевала этой ролью, в том числе ее трудной музыкальной стороной. И хотя исполняемые Сашенькой арии пела народная артистка С. Преображенская, никому в голову не приходит, что это поет не Штыкан, — до такой степени она сумела своей игрой слиться с голосом певицы.

Г. Орлов, замечательный по выразительности и экспрессии актер, оказался столь же талантливым в роли Петрова. В. Морозов (Мельников) и В. Беззубенко (Юродивый), хотя и снимаются в кино впервые, сумели создать значительные и яркие образы. В самом деле, В. Морозов — робкий начинающий певец Мельников и уже признанный артист, исполняющий роль Бориса на премьере, — это большой диапазон актерского мастерства. Исключительная одаренность Морозова и его артистичность помогли нам вылепить образ Мельникова, который радует и увлекает.

В. Беззубенко прекрасно сумел донести до зрителя то, что больше всего нас волновало в образе Юродивого. Его Юродивый — недавний воин; он сам в ужасе от того, что царь не такой, каким его хотел увидеть народ. Юродивый как бы несет в своем сердце горе всей Руси и ее надежду на счастье.

Я верю, что нам придется еще неоднократно встречаться с этими и другими занятыми в фильме артистами при постановке последующих музыкальных фильмов. И это искренно радует.

Теперь, когда картина закончена, видишь, что вместе с ней закончен целый жизненный этап. Но не хочется расставаться с «Могучей кучкой»! И я с А. Абрамовой снова берем ту же тему: мы сейчас работаем над сценарием о Римском-Корсакове. Теми же высокими идеями обуреваемы герои, те же высокие чувства движут ими и те же интересы привлекают нас к ним...

«Мусоргский» — результат кропотливого коллективного труда. Вся студия «Ленфильм» трудилась над ним с энтузиазмом. Не перечислить всех, кто влил свою кровь и внес свою лепту в создание этой картины. Но режиссер Г. Казанский, второй режиссер Э. Галь, ассистент режиссера Е. Сердечкова и другие мои помощники и друзья — мы можем пожелать только одного: чтобы наша картина дошла до зрителя, доставила ему радость, приблизила к нему чудесных людей «Могучей кучки» и сделала бы образ Мусоргского одним из любимых образов нашего прошлого.

Г. Кремлев

О ДРАМАТУРГИИ „МУСОРГСКОГО“

Даже самое тщательное и добросовестное изучение биографий замечательных людей, самое всестороннее понимание буквы и духа их творческого наследства никогда не заменят счастья личного общения с великим человеком. Такое счастье и выпало на долю кинозрителей.

Да, мы и прежде знали, любили и понимали Мусоргского. Но как бы хорошо мы ни были с ним знакомы,— это знакомство оставалось заочным. Теперь мы увидели живого Мусоргского, познакомились с ним, и притом даже ближе, чем это довелось многим из его современников

Казалось бы, лишь короткие минуты киносеанса провели мы в обществе Модеста Петровича, в кругу его друзей. Но нет, это не мимолетные и не случайные, а волнующие, надолго запавшие нам в душу встречи с гением в пору его цветения. Мы заглянули в чудесный мир творимых им образов, с благоговением прикоснулись к сокровищнице великой русской музыкальной культуры, и нас охватила волна патриотического возбуждения и благородного чувства национальной гордости: до чего же драгоценно наследство, которым мы по праву владеем!

***

Все, выступавшие на обсуждениях и в печати, единодушно признают необычайную силу воздействия «Мусоргского» на зрителя. Разногласия возникают там, где начинаются попытки истолковать, в чем же коренится эта сила?

Говорят, что она — в неувядающей прелести самой музыки Мусоргского; говорят, что зритель целиком пленен игрой А. Борисова; и, отдавая дань мастерству и вкусу режиссера, операторов и художников, поговаривают о слабой драматургии.

Такова схема весьма распространенной в среде кинематографистов оценки «Мусоргского». Ее первые два утверждения как будто бесспорны. А чтобы убедиться, насколько основателен упрек в слабости драматургии, его не мешает несколько развить.

Критикующие «Мусоргского» не говорят о каких-либо серьезных идейных провалах, об ошибках общего замысла или о том, что авторы дали искаженное представление об эпохе, неправильно поняли и извратили образы исторических лиц. Чаще всего имеют в виду композиционные погрешности, недостаточную стройность и динамичность сюжетного построения, вялое развитие действия, отсутствие резких столкновений и т. д.

На первых порах в герое фильма нетрудно обнаружить обещающие задатки известного драматизма: офицер, почувствовавший музыкальное призвание, ломает намеченную карьеру, уходит в отставку; родовитый дворянин, увлеченный передовыми идеями, отдает свою землю крестьянам без выкупа (ссора с братом Филаретом). Однако оба эти положения в фильме не использованы. Они не развернуты в острый конфликт, не порождают захватывающих событий и занимают всего лишь первую четверть фильма.

А что же «случается» с Мусоргским дальше? Почти ничего. Все остальное время он пишет музыку, которая и исполняется при тех или иных обстоятельствах. Отклонение «Бориса» дирекцией театров — вот, собственно, единственное драматическое событие его личной биографии, использованное фильмом. И любопытно, что не герой, а другие персонажи попеременно всплывают на гребни событий почти всего течения сюжета: Даргомыжского назначают вице-президентом Музыкального общества, там он борется с «высочайшим» руководством; туда же проникает Балакирев, затем его изгоняют; Стасов выигрывает судебный процесс, Стасов же безуспешно пытается предотвратить развал музыкальной школы; Балакирев малодушно складывает оружие, Платонова добивается постановки «Бориса»...

Действительно, как странно построен сценарий! Пассивная роль героя в событиях, подозрительное безразличие авторов к сюжету — это ли не изъяны драматургии?

И все же логичность этих рассуждений только кажущаяся. Согласиться с ними—значит впасть в большую ошибку. Мало того, и вся приведенная выше оценка, как покоящаяся на теоретической путанице, глубоко порочна и по практическим выводам вредна. В самом деле, зачем же, например, авторам будущего фильма о Римском-Корсакове утруждать себя решением каких-то там драматургических проблем, когда и в данном случае музыка вряд ли подведет, а стало быть, для успеха фильма надо решить всего-навсего одну задачу — достаточно подыскать актера...

Было бы кощунством хоть сколько-нибудь недооценивать музыку Мусоргского. Надо быть слепым, чтобы не видеть исключительной заслуги А. Борисова. Но и самая гениальная музыка, самый талантливый актер не властны так глубоко проникнуть в сердце кинозрителя, минуя пути, намеченные всем образным строем фильма.

Нелепо представлять себе актера, чье обаяние «доходило» бы до зрителей, независимо от исполняемой им роли, вне предлагаемых авторами обстоятельств,—здесь не было бы ни сценария, ни актера. И если музыка захватывала бы слушателя сама по себе, безотносительно к тому, что изображено на экране, то это означало бы полный распад фильма — ни о каком успехе тогда не могло быть и речи.

Разумеется, «Мусоргский» не является исключением: подобно всем выдающимся произведениям советского киноискусства, и этот фильм обязан своим успехом прежде всего драматургии! Об ее основополагающей роли и надо говорить в первую очередь.

***

Драматургические достоинства «Мусоргского» нетрудно обнаружить на примере упоминавшихся выше отдельных событий: они играют важную роль, отображая обстановку, в которой действовал герой, то есть борьбу «Могучей кучки» с многочисленными врагами. Нарастающее напряжение борьбы искусно передано продуманной расстановкой этих событий по цепи сюжета и острыми монтажными стыками взлета и спада, побед и временных поражений. Резко обрывается, например, непринужден-

ное веселье друзей, отмечавших на даче у Стасова свое торжество над посрамленными «музыкальными лгунами», как гром среди ясного неба возникает письмо Гедеонова, и сразу омрачаются светлые краски солнечного дня.

Заключительная часть фильма — премьера в Мариинском театре—вызывала нарекания в растянутости, структурной рыхлости, неэкономном нагромождении материала. Указывали также, что лежащий в ее основе сюжетный «ход» — разрядка тревожного ожидания взрывом триумфа художника — не так уж свеж. Однако при более подробном разборе построения этой части фильма бросаются в глаза точнейший авторский расчет, полная оправданность и скрупулезная обработка каждой «играющей» детали.

...Опустившийся занавес отделяет застывший в молчании зрительный зал. Волнение сковывает всех. Мучительная, напряженная тишина. И вот, боясь потревожить тишину, Борис осторожно прикладывает ухо к занавесу: не слышно ли там «грома оваций»?.. Какое безрассудное, нелепое поведение! Но как понятна эта психологическая деталь, как чудесно передает она смятение чувств всех, кто сейчас застыл в ожидании — и за кулисами «Мариинки» и в зале кинотеатра!

А сколько оттенков в восторгах и овациях, длящихся в антрактах и после премьеры! Беснуется Карцев. Он понял: «Это революция, а не опера!» Какие-то генералы молча удаляются из зала... Ржевский не в силах сдержать слез... Умилительно раскланивается на аплодисменты преданный друг Мусоргского, никем незамеченный, скромный чиновник Дормидонт... Швейцар сдерживает у театрального подъезда студенческую молодежь: «И куда вы? Там сейчас поляки».. Мусоргский, встав на колени, благодарит Платонову... А как трогает, что вдруг и она опускается на колени и от всего своего большого сердца говорит слова, к которым нельзя остаться равнодушным: «Спасибо, родной мой!» Как трогает и светлое, чистое чувство, с каким Сашенька говорит Мусоргскому: «Вы самый хороший и самый дорогой в мире»...

Умело пользуясь такими разнообразными и тонкими красками, авторы необычайно утепляют картину триумфа своего героя.

Эти примеры (а их можно привести значительно больше) никак не подтверждают обвинения в слабости драматургии. Но если бы только подобными деталями исчерпывались драматургические достоинства фильма, то в его оценке нельзя было бы подняться выше скромного определения: «он не хуже других»... Задача же заключается в том, чтобы понять, что же делает «Мусоргского» выдающимся кинопроизведением.

Нельзя по-настоящему разобраться в заключительной части фильма, если делать это подобно тому, как делалось выше, то есть ничего не сказав о музыке. Какую роль она здесь играет? Не выпадает ли из действия, не тормозит ли его? Достаточно ли экономно представлена? Ведь и до этого уже прошли перед зрителем десять (!) фрагментов из «Бориса Годунова»...

Нет, все три отрывка из оперы, показанные в заключении, строго необходимы. Именно три, и именно эти. В самом деле: нельзя же премьеру «Бориса» показать без Бориса, «народно-музыкальную драму» — без народа, бенефисный спектакль Платоновой — без Марины. Кроме того, интересно, как же в сцене у фонтана решил Мусоргский любовную тему, о которой велись такие споры в фильме.

Безупречно записанные А. Шаргородским (как и вся звуковая часть фильма), в полную силу звучат здесь голоса артистов Морозова (Борис), Смирновой (Марина), Ивановского (Самозванец), хор и оркестр театра им. Кирова под управлением Б. Хайкина.

В том или ином исполнении, ту же музыку и так же инструментованную слышит и зритель какого-либо театра, наслаждаясь оперным спектаклем. Но неизмеримо большее наслаждение испытывает кинозритель. По-особому резонирует каждый звук в его душе, вызывая ответное звучание сложных обертонов: слушая, как переданы в музыке терзания совести «преступного царя Бориса», сила гнева главного героя оперы — народа, «любовное» коварство «козырной дамы» иезуитов и шляхты, кинозритель вспоминает, как в его присутствии и именно такими были задуманы эти сцены хорошо знакомым ему Модестом Петровичем!.. Поэтому музыка действует сейчас на кинозрителя не только «сама по себе». Чуть ли не на правах личного друга Мусоргского, вместе с ним и наравне с его замечательными соратниками, кинозритель волнуется за судьбу премьеры и безмерно радуется овациям, в шуме которых отчетливо слышит торжество творческих принципов гения русской музыки.

Какими же приемами так усилено воздействие музыки на кинозрителя? Очевидно—драматургическими. А что порождает у него такое богатство впечатлений, обилие содержательных мыслей и благородных чувств? Разумеется, драматургия фильма, в которую и вошла органической частью музыка.

***

Фраза о музыке, являющейся «органической частью» и «помогающей раскрыть содержание фильма», давно уже превратилась в едва ли не обязательную часть каждой рецензии.

Правда, можно вспомнить немало случаев, когда эта фраза была справедливой, в особенности там, где музыка не только была крепко связана с отдельным эпизодом, но и развивалась одновременно с развитием темы фильма. Так, у Д. Шостаковича в «Падении Берлина» радостная песня детей в начале 1-й серии перекликалась с мощным торжествующим хором финала 2-й серии картины. Запомнилась тема лирической протяжной песни «Каким ты был», переданная И. Дунаевским медным инструментам, сопровождающим в стремительном темпе сцену бегов («Кубанские казаки»). Примером единства музыкальной и зрительной характеристик является «немецкая» маршеобразная музыка А. Хачатуряна из фильма «Сталинградская битва», использующая трехдольную «рождественскую» песенку «О, танненбаум»: напыщенно, хвастливо звучащая в период наступления гитлеровцев на Сталинград, она до неузнаваемости меняется остроумной, «издевательской» оркестровкой, когда под диссонирующие, фальшивящие созвучия на экране плетется битая фашистская армия.

Однако еще никогда, даже в лучших наших музыкальных фильмах, музыка не приобретала такого драматургического значения, как в «Мусоргском». Этот фильм впервые сделал до конца понятным сокровенный смысл примелькавшейся фразы об органическом слиянии музыки с иными компонентами фильма.

Серийные произведения буржуазного кино, посвященные композиторам, не заслуживают даже упоминания, а не только сравнения с «Мусоргским». Все они, спекулируя популярностью мелодий, разбавляют ими «интригующее» повествование о «частной жизни» композитора, о том, как он сделал из музыки «бизнес», или, наоборот, как ему «не повезло».

Отвергая предложения «оживить» Самозванца любовной темой, Мусоргский полушутя говорит: «Зачем же нам в его сердечные дела впутываться? По-моему, нескромно даже»... Авторы фильма, придерживаясь этого мудрого правила, опускают несущественные подробности личной судьбы героя, какими бы драматическими они ни казались. Не по оплошности, а сознательно не развили авторы упоминавшиеся выше конфликты!

«Я поэт. Этим и интересен»,— так начинается автобиография Маяковского. Мусоргский интересен как композитор. Эта простая мысль и не понята теми, кто считает, что герой «Мусоргского» неактивен, лишен драматургической «судьбы», обделен событиями. Оказывается, из простой мысли вытекают сложные выводы. Различные этапы творческого процесса композитора — вот «поступки», в которых полностью раскрывается герой! Произведения Мусоргского —

вот центральные «события» фильма! Зарождение и формирование музыкальных образов — вот основа его «сюжетной ткани»!

Неслучайно термины «события», «сюжетная ткань», «поступки» взяты в кавычки: музыка заняла в фильме такое большое место и ей поручена такая решающая роль, что понятия, пригодные для анализа обычного сценария, к «Мусоргскому» нужно применять весьма осторожно. В данном случае драматургия фильма, хотя, конечно, и покоится на сценарии, но не сводится к нему, подобно тому, как музыкальная драматургия оперы не сводится к либретто, хотя бы оно было исчерпывающе полным и литературно совершенным.

Если музыка уже стала подлинно органичной в драматургии «Мусоргского», то ощутимо становится органичным и цвет. Этот самый молодой из компонентов кинопроизведений рекордно быстро достиг той стадии зрелости, пройдя которую, он уже перестает восприниматься как особенность, достойная афиширования. Определение «цветной» вот-вот отлетит в рекламах от слова «фильм», как отлетело уже «звуковой»...

Недолго раздражала зрителя нарочитая, неестественная яркость первых опытов освоения цвета в кино. Вскоре уже принималась как должное чистота натуральных красок. А последние фильмы уже глубоко порадовали примерами осмысленного использования художественной выразительности цветного кадра. Это—цветущие поля, плавка стали, многие батальные куски «Падения Берлина»; красный флаг в заводских воротах, портреты, массовки, покои кардинала и некоторые другие интерьеры «Заговора обреченных»; наконец, целые эпизоды «Смелых людей». Наступила пора возвести отдельные достижения в систему, перейти от удачных кадров, кусков и эпизодов к полноценному в цветном отношении фильму в целом.

Новым словом в этом отношении оказалось первое слово, которое произнесла «на языке цвета» ленинградская киностудия. Недаром художники-станковисты, которые до сих пор с легким профессиональным недоверием «присматривались» к цветному кино, заявляли, что просмотр «Мусоргского» доставил им такое же эстетическое наслаждение, как посещение большой художественной выставки.

Возможно, некоторые найдут, что еще не всегда цвет в «Мусоргском» решен удачно. Ценно то, что он всегда решен. Значит, фильм намного приближает наше кино к идеалу— к тому образцу, в котором цвет как существенная часть киноизображения станет настолько полноправной и необходимой составной частью драматургии фильма, что нельзя будет представить себе одновременное существование цветных и черно-белых копий, как нельзя сейчас вообразить возможность демонстрации немого (обеззвученного) экземпляра «Мусоргского».

«Цветовая партитура» этого фильма не может, конечно, сравняться по значимости с его музыкальной партитурой. Однако обе они являются решающим дополнением к сценарию — дополнением, а не подсобным рабочим документом. Ошибочно думать, будто музыка и цветное изображение «Мусоргского» только оформляют то, что исчерпывающе определено в сценарии. Д. Кабалевский, который отбирал, редактировал и писал оригинальную музыку к фильму, и В. Миронова, ведавшая музыкальной партитурой, художники Н. Суворов, А. Векслер, А. Кроткин и операторы М. Магид, Л. Сокольский, Г. Шуркин, режиссеры Г. Казанский и Э. Галь — все они, отправляясь от сценария, творчески разрабатывали, создавали драматургию фильма. И конечно же, Г. Рошаль, объединивший усилия большого и сложного художественного коллектива, должен быть признан главным творцом кинодраматургии этого замечательного произведения, и не только потому, что он — соавтор А. Абрамовой по сценарию, а и на том бесспорном основании, на каком автора «Бориса Годунова», «Хованщины», «Трепака», «Классика», «Крестьянских песен», цикла «Детская», «Картинок с выставки» и других шедевров Б. Асафьев очень точно назвал «прирожденным музыкальным драматургом».

Граничащее с формализмом, школьно-схоластическое понимание драматургии, распространенное на правах узко-профессионального и не выходящее за круг технологических вопросов, фактически изолирует сценарий от живой ткани кинопроизведения и приводит к ошибкам в оценке. Эти традиции — очень давние; они даже старее, чем... киноискусство.

Замечательно, что сам Мусоргский, как известно, горько сетовал на подобный ограниченный профессионализм, свойственный современной ему «музыкальной братии», от которой редко слышишь «живую мысль, а все больше школьную скамью—технику и музыкальные вокабулы». Этим скучным для композитора-новатора людям он противопоставлял среду юных художников — живописцев и скульпторов, беседуя с которыми, как он выразился, «я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике,— разве в случае необходимости». Известен также восторженный отзыв Мусоргского о молодом А. Лядове: «появился новый, несомненный, оригинальный и русский юный талант... ученик консерватории, ни разу не намекнувший при свидании о квартсекстаккордах... Воистину талант!»

Ненавидя формалистских начетчиков, этих «симфонических попов, талмудистов», Мусоргский требовал от художников: «Мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите!»

Широкое истолкование понятия драматургии фильма стремится увидеть в ней способы ведения живой беседы, несущей людям живые мысли, устанавливает реальное единство всех элементов фильма и помогает правильно понять их истинную ценность.

Именно так и надо разбирать драматургию «Мусоргского»: лишь «в случае необходимости» углубляться в технику, а больше следить за «складом мозгов», за мыслями всех создателей фильма, за целями, которые они ставили перед собой, и за тем, как эти цели воплотились в готовом произведении, памятуя при этом, что основой его является музыка.

***

Вслед за первыми кадрами, в которых зрителю представлены деятели «Могучей кучки», в виде вступления к фильму звучит увертюра к «Руслану и Людмиле». В этом знаменательном начале музыка как бы ставит веху, обозначающую ближайшую отправную точку, и служит затактом к словам Даргомыжского: «Вот они, наследники Глинки... Нет, не остановить российских музыкантов!»

Второй музыкальный кусок — интересно написанная Д. Кабалевским фортепианная импровизация молодого Мусоргского, нарастающие темпы и звучность которой обрываются лопнувшей струной. Эта музыка отчасти носит служебный характер: ее смысл раскрывается ироническим замечанием Стасова об избытке юных сил.

Но вот кадры Питера — то парадные (блестящее общество на спектакле), то романтически приподнятые («шестеро удальцов» в Летнем саду) — сменяются написанными с прозрачностью акварелей безыскусственными и незатейливыми сельскими картинками: солнечный день, базарная площадь, слушающая кукольника разноликая толпа и чудесная, прямо сошедшая с полотен лучших русских жанристов, заливисто, заразительно хохочущая, цветущая молодуха с гусями...

И точно из хороших иллюстраций к Салтыкову-Щедрину, появляются уродливые, но не утрированные персонажи: прасол в поддевке, пристав, два дружка-помещика. Кажется, будто с экрана сходит какая-то идиллическая дымка, резче становятся краски. Глухое недовольство нарисовано на лице ветхого седого деда: «Обманываешь, барин... нашу землю оттягиваешь. А нам что остается?»

— Пот да слезы! — раздается резкий вызывающий возглас, и в кадр входит молодой крестьянин, всем своим обликом выражающий откры-

тый протест: выдвинута вперед обнаженная грудь, распахнута косоворотка, взгляд прямой и смелый, гордо посажена голова... Такой не смирится, пойдет напролом!

Картины деревни, набросанные выразительно и лаконично (и даже чересчур лаконично, о чем ниже), датированы точно: 1863 год. Вспоминается, что именно в этом году «бунтари» из Академии художеств учредили артель, из которой потом выросло «Товарищество передвижных выставок». Вспоминается это закономерно: показанные на экране простые люди — это же живые прообразы будущих героев картин передвижников! И там они будут выглядеть так, как сейчас на экране: каждый кадр, портреты, бытовые детали выдержаны авторами фильма в традициях этой «Могучей кучки» русской живописи.

Любовно изображенные на экране простые люди, представляющие великий народ,— обездоленный и страдающий, протестующий и борющийся, становятся и героями произведений Мусоргского. Эта глубокая мысль, которая разовьется в одну из главных тем фильма, впервые излагается в красочных эпизодах волнений псковских «пугачевцев» и в сцене с няней.

Вот наглядный пример того, как намеренно неиспользованы авторами возможности показа драматургически напряженного события—крестьянского волнения. Как ни важно оно, но главное в этих эпизодах — рождение музыки. Здесь-то и вторгается музыка в драматургию фильма, вступая в свои права.

Всего два-три такта, два глубоких вздоха, низкие звуки оркестра — и вдруг в раздумье этой мелодии, широкой, скорбной и величественной, врезаются горькие стенания: плачет избитый помещиком мальчонка-поводырь, причитают над ним слепцы...

Мусоргский поражен. Он пытливо прислушивается к звукам, возникающим то ли где-то в его душе, то ли в завывании ветра и гуле набата, старается осознать их, не отдавая себе отчета в том, что означают, какие мучения и радости принесут ему эти первые, еще слабые, неясно ощутимые толчки музыкальных тем? Ему предстоит долго, на протяжении всего фильма—почти девять лет!—творчески вынашивать их, пока они не разовьются, не окрепнут, не встанут на ноги.

Изумительно тонко передает тревожные волнения композитора А. Борисов. А как бережно поддержаны и поднесены зрителю музыкой Д. Кабалевского, как продуманно отобраны зарождающиеся темы, которым судьба начертала стать бессмертными! Ведь одна из них превратится в мерную поступь оркестрового вступления к сцене у Новодевичьего монастыря, вторая — в плач Юродивого, заключающий сцену под Кромами; первая начнет, а вторая увенчает невиданное в мире творение — «Бориса Годунова»...

Чтобы разработать судьбу замыслов Мусоргского так увлекательно, как это сделано авторами фильма, недостаточно знания сценарной техники, надо обладать тонким пониманием музыки. Здесь было найдено несколько своеобразных конфликтов. Некоторые из них сравнительно легко излагаются на языке кино. Они вырастают из противоречий между композитором, его произведением и слушателями, которые не признают его достоинств, отвергают, борются с ним, одни — в силу идеологической вражды, другие — по своей эстетической косности, третьи — по недоразумению. Гораздо сложнее конфликт между ясным для композитора заданием и неизведанностью творческих путей к его осуществлению. Вытекающее из новаторской сущности творчества Мусоргского, это внутреннее противоречие в своих проявлениях чрезвычайно трудно поддается «экранизации». Однако обойти эти трудности—значит обесценить фильм. И решение, выбранное авторами, надо признать блестящим.

Мусоргский полон деревенскими впечатлениями. «А вот как об этом написать?.. Не знаю». Жажда творчества, неуверенность в своих силах звучат в его голосе. Разве вот эти наброски... мысли... первые опыты приближения к главной цели его творческой жизни?

...Пробивающиеся в полутьме через спущенные драпировки окон багровые отсветы заката озаряют лицо Мусоргского. Мы помним краски этого кадра: это зарево пожара и тьма той ночи, когда рождались звуки, которыми сейчас взбудоражены и до слез растроганы слушатели.

Учащенный, задыхающийся от быстрого бега ритм «Сиротки» завершается стонущей жалобой «добренькому барину», и она повисает в воздухе без ответа... Печальную песню сменяет плясовая. Но она совсем не веселая, а какая-то искаженная горем. Да ведь это гопак из шевченковских «Гайдамаков»!.. Прерывается дробный аккомпанемент плясовой. В том же миноре размеренно колышется некрасовская «Колыбельная Еремушки». И вот на плач поводыря наращиваются две первые мелодические фразы — будущая песня Юродивого, пока еще без слов.

Стасов прав: это живая крестьянская Русь с ее страдой и печалями! А композитор торжествует свою первую победу: он понимает, что из звуков человеческой речи, как наружных проявлений мысли и чувства, можно «без утрировки и насилования» творить музыку «правдивую, точную и значит высоко художественную». На этом пути он терпит и неудачу: в поисках правдивых музыкально-речевых интонаций он пишет «диалогическую» оперу «Женитьба». Но это всего лишь этап, это, как говорил Мусоргский, «клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там — на волю!»

Разнохарактерной музыкой обрисованы этапы и грани творческого совершенствования композитора. Изобретательно, многообразно подана она. То мы слышим ее, какой она представляется его внутреннему слуху, то присутствуем на репетициях. Ее исполняют друзья и шаржируют враги. Она звучит у оркестра, хоров, трио, солистов. Ее превосходно поет сам Мусоргский, аккомпанируя себе, и неподражаемо — без сопровождения. Она никогда не образует звукового фона для действия, а всегда находится в центре нашего внимания. Эта последовательная смена музыкальных фрагментов, раскрывающих богатства внутреннего мира их творца, и составляет действие фильма. И каждый раз его авторы тактично помогают кинозрителю полнее понять красоту исполняемой музыки: то высказываниями Мусоргского, то спорами и отзывами персонажей, то сопоставлениями, прямым инструктажем («как надо исполнять музыку Мусоргского»), то сюжетным обрамлением, зримой иллюстрацией, вплетением в судьбу действующих лиц (узнавание зрителем прообразов кукол «Райка», чувства Сашеньки к Мусоргскому, которые она выражает, исполняя арию Марфы) и т. д.

С полнотой, превзошедшей самые оптимистические предположения, раскрыт сложнейший творческий замысел «Бориса Годунова».

В свое время немало было сказано о непреодолимых трудностях экранизации оперы, о непримиримости противоречий между ее неизбежной условностью и реалистической природой киноискусства. Могло казаться, что цвет (то есть уничтожение одной из последних условностей кино) еще больше осложнит эту проблему. «Мусоргский» развеял эти досужие измышления в прах.

Сочные краски русской живописной культуры положены на фрагменты «Бориса». Временами кажется, что репинская, суриковская кисть прошлась по полотну экрана. Дело не только в цитатной боярыне Морозовой, на какие-то секунды ожившей в фильме, но во всей изобразительной трактовке отрывков из оперы, в композиции кадра, в работе над портретами, пейзажем.

Многие кадры «Мусоргского» могут по праву занять место в картинной галерее лучших мастеров, и в частности — заключительная сцена Юродивого. Как бы подчеркивая законченность отделки этого кадра, аппарат надолго фиксирует его неподвижность, и сравнение со станковой картиной невольно приходит в голову. Но вот в мелодии появляется новый рисунок. И авторы напоминают, что киноживопись намного превосходит станковую по выразитель-

ным возможностям. Аппарат плавно движется вниз. Широкая черная полоса в середине кадра — затененный скат дальнего лесистого холма с редкими пятнами костров — становится у́же и у́же, опускаясь за гребень пригорка с покосившимся придорожным крестом. Все ниже уходит горизонт. Небо с гаснущими облаками заполняет чуть не весь кадр. Поднявшись с валуна, Юродивый во весь рост вырисовывается на остывающем золоте вечерней зари. Льются звуки его пророчества: «Скоро враг придет, и настанет тьма»...

Кто хочет знать, до какого предела может доходить власть киноискусства над зрителем, тому надо изучать эту финальную сцену «Бориса» в «Мусоргском». Здесь дозревает до высокой степени совершенства прошедшая через весь фильм музыкальная тема, при таинстве рождения которой мы присутствовали. Музыка этой сцены прекрасна. Прекрасны рисунок, краски и композиция зрительного воплощения музыки. Прекрасен этот кинематографический образ, который движется, изменяется, дышит, растет на глазах, живет!..

С особой силой проявилось богатство кинематографической выразительности в показе важнейшей части «Бориса»—сцены под Кромами. Размаху и динамике этой сцены как нельзя более соответствуют и натурные съемки, и масштабы массовок, и особенно включение кадров мчащейся казачьей лавы.

Но дело не только в этом. Монтаж отрывков из этой сцены с кадрами, изображающими композитора в процессе творчества, неизмеримо усилил звучание музыки. При таком личном контакте каждый отрывок заряжается токами высокого напряжения, исходящими от Мусоргского, который дерзнул дополнить Пушкина и показать народ не равнодушным и безмолвствующим, а как грозную стихию разбушевавшейся вольницы.

«Гимном крестьянской стихийной революции» назвала партийная критика народный хор Мусоргского «Расходилась, разгулялась». «Во всей мировой музыкальной литературе,—писала «Правда» в редакционной статье (13 июля 1947 года),— нет ничего, что сравнялось бы по силе, по страсти с этим художественным выражением народного восстания».

Смело можно сказать, что и отдельные хоры, и вся сцена под Кромами еще никогда ни в одном оперном спектакле не звучали, да и не могут звучать с такой потрясающей силой, как это продемонстрировано в «Мусоргском».

Тема и размер статьи не позволяют разбирать с должной полнотой ни выдающуюся игру А. Борисова, заслуживающую отдельного и глубокого изучения, ни другие актерские достижения, которыми отмечен фильм. Особенности драматургии «Мусоргского» выдвинули перед А. Борисовым чрезвычайно трудные задачи, потребовали от него качества, не обязательного для драматического актера,— музыкальной одаренности. Драматургия же и помогла раскрыть эту присущую ему одаренность во всем исключительном богатстве, как помогла ему, Н. Черкасову и В. Балашову создать красочные, полнокровные, запоминающиеся образы.

***

«Мусоргского» справедливо упрекали в том, что Римский-Корсаков, Бородин и Кюи обрисованы бледно, что не представлено творчество «Могучей кучки». Должен бы быть полнокровней и Репин, которого Мусоргский называл «коренником» нового русского искусства, считая себя и Антокольского «пристяжными». И тут дело не в отсутствии метража: эти пробелы безусловно можно было бы восполнить за счет уплотнения некоторых эпизодов.

Длинноты есть в связанных между собой эпизодах суда и постановки «Райка». Дефектны эти эпизоды и тем, что историческое лицо, выступавшее истцом в суде со Стасовым,—профессор консерватории Фаминцын — подменено вымышленными персонажами.

Конечно, нельзя отказывать авторам исторических фильмов в праве на поэтическую вольность, если только она не ведет к грубым искажениям. Несущественно, например, что мелодию «Исходила младешенька» Мусоргский не подслушал на даче, как изображено в фильме, а записал с голоса писателя и рассказчика И. Горбунова, или что Балакирев дирижирует оркестром, исполняющим «Ночь на Лысой горе», в то время как она ему активно не понравилась.

Но что получилось с судом над Стасовым?

В фильме суд явно инспирирован Еленой Павловной. А судья, который показан подчеркнуто отталкивающе бездушным царским бюрократом, вдруг выносит справедливый приговор, то есть идет против особы царской фамилии... Картина непростительно идиллическая!

Подмена персонажей, извратив характер судебного процесса, отразилась и на «Райке». Ведь особая острота песенки «Вот плетется», направленной против Фаминцына, заключалась в том, что она использует мотив его же сочинения, то есть — она сатирична и текстом и музыкой. В фильме же музыкальная острота пропала. То, что здесь не все до конца было продумано, несомненно ослабляет пафос обличительной речи Стасова и прелесть исполнения песенок А. Борисовым.

О своих взглядах на историко-биографический фильм Г. Рошаль писал в журнале «Искусство кино» (№ 5, 1949 г.). Если, говорилось там, сущность профессии ученого, художника изложить в связи с его высокими замыслами, то этот «специальный» материал не только не затормозит сюжет, но как главный, наиболее увлекательный элемент жизни героя углубит интерес к нему, интерес к фильму. «Мусоргский»—блестящее доказательство плодотворности этого принципа.

В той же статье говорилось и о том, что кинобиография исторического лица должна быть биографией его времени, биографией народа. Как ни больно это сознавать, но до решения такой серьезнейшей задачи фильм не поднялся.

Лаконичные, выразительные деревенские эпизоды и все последующее развитие возникшей в них темы убедительно раскрывают народные истоки музыки Мусоргского, показывают, как в ней «пела душа народа». Но это ли биография народа?

В фильме выдержан стиль костюмов, есть реплика Балакирева о «проклятом времени», упоминаются Чернышевский, Герцен, Щедрин. Костюмы, реплики... Это ли биография времени?

В этих «биографиях» есть детали, но недостает главного. А главное заключалось в том, что этот народ и именно в это время породил не только «Могучую кучку» с Мусоргским, но такую могучую плеяду гениев во всех областях общественной жизни, науки, искусства, какую еще не давал ни один народ за века своего развития! Мир ахнул, пораженный, и не в силах понять, откуда берутся в этой темной, нищей, отсталой стране такие титаны,— заговорил о непостижимой «тайне славянской души». Действительно, это поразительнейшее явление было похоже на чудо, пока В. И. Ленин, писавший про одного из таких титанов тех лет, не показал, что мировая известность и мировое значение Льва Толстого отражали по-своему мировое значение русской революции.

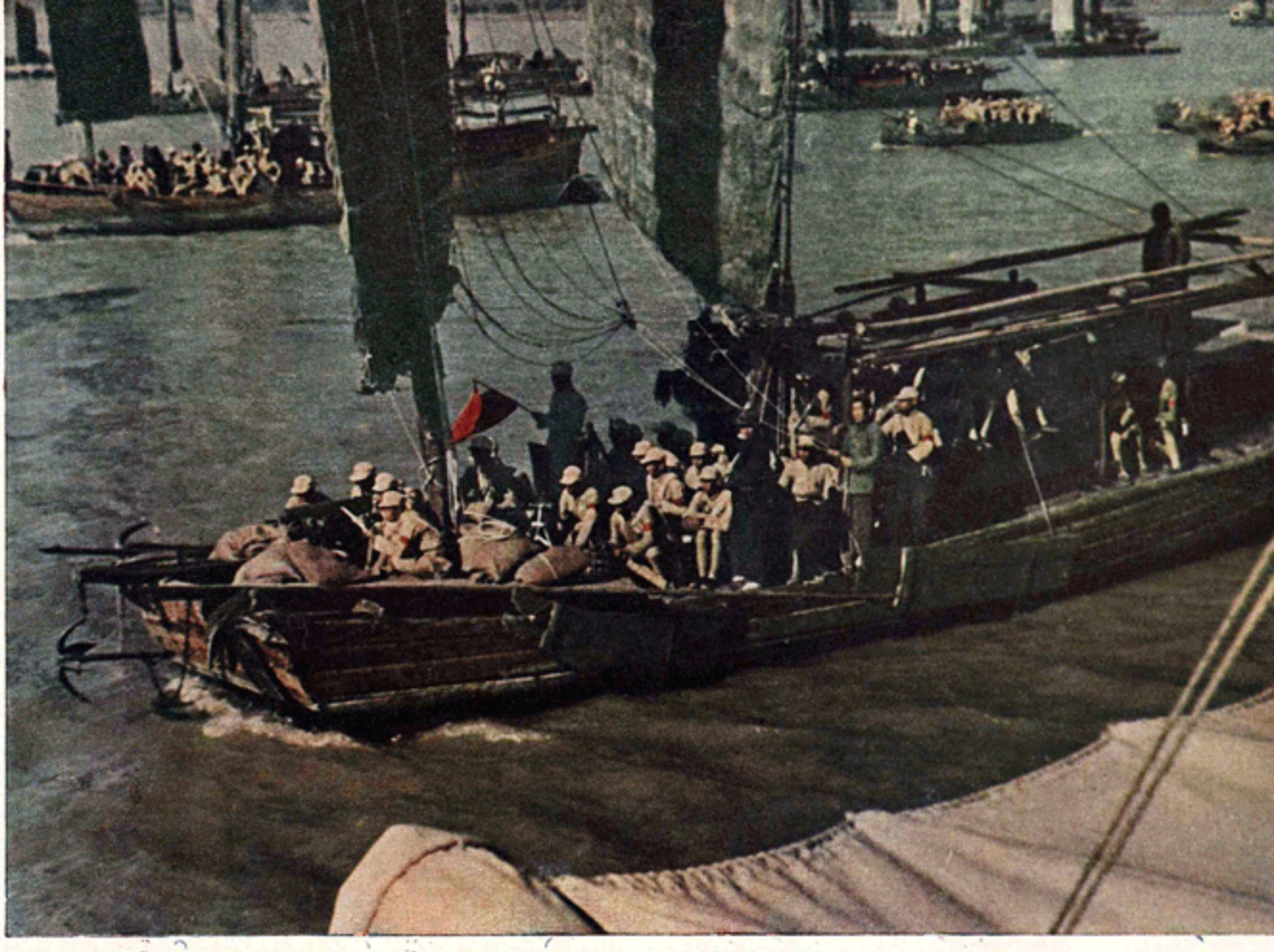
Вряд ли кто скажет, что изображение исторической эпохи в таком масштабе вообще не под силу кинематографу. Лучшие кинопроизведения, посвященные нашей эпохе, успешно добиваются философской широты обобщений, показа слитности судьбы героя с судьбами народа. Этого еще не добились историко-биографические фильмы и даже лучший из них — «Мусоргский».

Но достоинства этого выдающегося произведения советского киноискусства так велики, что порождают твердую уверенность: и эта труднейшая задача будет успешно решена.

Нет сомнений, что Г. Рошаль, сумевший крепко сдружить нас с Мусоргским, как напутствие воспринял от него замечательный девиз, красной нитью прошедший через всю творческую жизнь гениального композитора, вечно дерзавшего, умного и большого художника-новатора:

— Вперед, к новым берегам!

Кадры из фильма «Мусоргский»



治安隊

ПОБЕДА КИТАЙСКОГО НАРОДА

Л. Варламов

НА СЪЕМКАХ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ

Одним из решающих условий создания фильма «Победа китайского народа» была совместная работа нашей группы с китайскими товарищами — деятелями литературы, музыки и кинематографии. Пользуясь еще одной возможностью, я должен принести благодарность от имени нашего съемочного коллектива товарищам Лю Бэй-юй, У Бэн-ли, Хо Шэ-де, Хо Ю-жень, Ли Хуа, Сюй Лай, Чжоу Фын, Лин Бинь-джуан, Е Хуэй и многим другим, принимавшим участие в создании фильма.

В нашей печати уже сообщалось о том, как создавался фильм. Говорилось о трудностях съемки в сложной боевой обстановке, во время длительных переходов, при форсировании рек, в самых разнообразных метеорологических условиях, когда одним приходилось снимать в сорокаградусные морозы, а другим — в тропическую жару.

Несмотря на то, что многие из нас имеют немалый практический опыт съемок на фронтах Отечественной войны, нам нелегко было переносить стремительные темпы тысячекилометровых переходов, привычные для наступавшей Народно-освободительной армии Китая. Однако то, что ежедневно и ежечасно происходило вокруг нас,— подлинно массовый героизм бойцов, командиров и политработников Народной армии, сотни и тысячи примеров высокой сознательности, беспредельной преданности рядовых воинов общенародному делу — воодушевляло нас в тяжелых походах.

Всюду вокруг нас были друзья.

Когда в армии стало известно о том, что прибыла группа советских кинематографистов для съемок фильма о героической борьбе и победе китайского народа, мы стали получать сотни писем от воинов с добрыми пожеланиями в нашей работе. Из рот и батальонов нам писали бойцы о своей жизни, писали с трогательными подробностями, сообщали о своих женах, детях, о своем стремлении поскорее овладеть грамотой. Мечтой каждого воина было желание прочесть собственными глазами слова вождя китайского народа Мао Цзе-дуна. Как с лучшими задушевными друзьями бойцы делились с нами планами своей будущей жизни в новом Китае, они брали обязательства быть первыми в бою и совершить подвиг ради этой новой жизни.

Это проявление теплых дружеских чувств со стороны китайских товарищей повышало ответственность каждого из нас за работу над фильмом. Особенно остро ощущали мы, что являемся не только киноработниками, но и представляем советский народ.

«Посланцы Сталина» — так нас часто называли бойцы Народно-освободительной армии Китая. Мне думается, что именно поэтому каждый член нашего съемочного коллектива очень честно, по-партийному подошел к решению возложенных на него задач.

Мне посчастливилось быть в составе делегации работников культуры, искусства и науки Советского Союза на празднествах, посвященных первой годовщине провозглашения Республики и создания Центрального правительства Народной республики Китая.

Советская делегация прибыла в Тяньцзинь. Здесь состоялся грандиозный митинг, в котором приняло участие около двухсот тысяч человек. Это было подлинной демонстрацией горячего дружеского чувства китайского народа к нам, представителям советского народа. Десятки ораторов, представляющих самые различные слои населения — рабочих, крестьян, воинов Народно-освободительной армии, учащуюся молодежь, женские организации, деятелей литературы и искусства, научных работников, сменяли друг друга на трибуне. С большой взволнованностью говорили они о том, что многие советские произведения уже переведены на китайский язык и успели глубоко войти в сердца китайских читателей, воодушевляя их и поддерживая в годы жесточайшей борьбы народа с предательской кликой ставленника американского империализма Чан Кай-ши, в тяжелые времена неудач и поражений, в партизанских отрядах, в тюрьмах, за колючей проволокой концентрационных лагерей, охраняемых солдатами в американской форме и с американским оружием в руках. Высокоидейные произведения советских писателей, художников, кинематографистов,— говорили ораторы,— укрепляли волю китайских товарищей к борьбе за демократическое будущее страны, готовили их к грядущему победоносному наступлению. Теперь, после великой победы, эти произведения помогают китайскому народу строить новую жизнь.

В новом Китае знают и любят советское искусство. Нам часто приходилось слышать восторженные отзывы китайских товарищей о книгах М. Горького, Н. Островского, А. Фадеева, И. Эренбурга, К. Симонова. Китайские товарищи, рассказывая о влиянии на них советских произведений, в частности, произведений советского киноискусства, всегда взволнованно говорят о дружбе советского и китайского народов как о дружбе закономерной и нерушимой, говорят о том, что Советский Союз является учителем китайского народа, наглядным примером, которому предстоит следовать Китаю по пути к своему счастливому будущему.

Когда наша киногруппа, несколько опередив остальную часть делегации, подъехала к Пекину, мы увидели тысячную толпу, запрудившую привок-

зальную площадь. Мы решили, что это население китайской столицы собралось на торжественную встречу советской делегации, хотя она должна была прибыть в Пекин позже. Но оказалось, что встречают именно нас, советских кинематографистов. Нашу съемочную группу встретили не только сотрудники Пекинской киностудии, но и многочисленные деятели культуры и искусства, студенты столичных вузов, а вместе с ними и тысячи трудящихся Пекина.

Глубоко взволновала нас эта встреча.

Слушая ораторов, мы еще раз убеждались, какой любовью и популярностью пользуется у китайского народа наше родное советское киноискусство. Выступления китайских товарищей наполняли наши сердца гордостью за то, что мы, советские киноработники, служим самому прогрессивному, самому передовому искусству, несущему миллионным трудящимся массам светлые идеи Ленина — Сталина.

Где бы мы ни находились — на заводах и фабриках Мукдена, где рабочий класс самоотверженным трудом готовил великую победу на фронте; на бескрайних рисовых полях, где коммунистическая партия Китая, идя навстречу народным желаниям, провела земельную реформу; на полях сражения грандиозной Хуахайской битвы; на парусных джонках во время форсирования великой китайской реки Янцзы,— везде мы ощущали проявления горячей любви освобожденного китайского народа к лучшему другу всех свободолюбивых народов мира товарищу Сталину.

Есть старая восточная пословица, которая гласит:

«Если вдали показался враг, который идет разрушать твой дом и убивать твоих детей, не жди его у порога, а выйди ему навстречу».

В наши дни, когда героический китайский народ направляет тысячи добровольцев на помощь братскому корейскому народу, он не только выполняет революционный долг, но и защищает свою свободу, завоеванную под руководством коммунистической партии Китая и ее вождя товарища Мао Цзе-дуна.

И когда теперь думаешь о дружбе и единстве 700 миллионов людей — народов нашей социалистической Родины и нового Китая, составляющих треть населения всего земного шара,— становится особенно радостно на душе, потому что эта дружба и единство представляют собой беспримерную по мощи силу, способную положить конец агрессивной империалистической политике ничтожной кучки поджигателей войны, помочь обеспечению мира во всем мире!

С. Розен

ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

„После Октябрьской революции в нашей стране победа народно-освободительного движения в Китае является новым сильнейшим ударом по всей системе мирового империализма и по всем планам империалистической агрессии в наше время». В этих словах В. М. Молотова выражено неоценимое значение, которое имеет образование Китайской Народной республики для всего человечества.

День провозглашения Народной республики Китая — 1 октября 1949 года — вошел в историю как одна из самых счастливых дат. Миллион человек вместила Красная площадь Пекина в тот исторический час, когда вождь китайского народа Мао Цзе-дун возвестил человечеству о рождении республики.

Благодаря кинооператорам этот момент запечатлен на века.

Теперь много миллионов людей могут незримо присутствовать на пекинской площади, видеть ликующий китайский народ, слушать его вождя.

С этих волнующих сердце каждого честного человека кадров и начинается новый художественно-документальный фильм «Победа китайского народа».

Медленно поднимается ввысь знамя Китайской Народной республики. Алый цвет его, любимый цвет китайцев, символизирует счастье и радость. Начинается парад частей Народно-освободительной армии.

Опытные киножурналисты подметили и зафиксировали замечательную «деталь». Мы видим танки и пулеметы, орудия и автоматы — вся эта техника заокеанского происхождения, она была послана Чан Кайши, но попала в надежные руки — в руки, которые принесли счастье китайскому народу. Так, одна короткая реплика диктора, рассказавшая об этом зрителю, таит в себе огромное повествование о легендарных воинах и легендарных сражениях. Одна лишь лаконичная фраза, всего несколько кадров. А как много рассказано! Стремление коротко рассказать о многом, в детали увидеть общее, характеризует весь фильм и свидетельствует о высоком мастерстве, с которым создано это выдающееся кинодокументальное произведение.

На экране — Мао Цзе-дун и Чжу Дэ. Улыбка озаряет их лица. Вместе со всем народом они приветствуют доблестное воинство освобожденной родины.

Как же завоевал свое счастье китайский народ? Какими путями пришел он к победе?

Почти четверть века тому назад с гениальной прозорливостью товарищ Сталин предсказал, что «здесь, в Китае, борьба с империализмом должна принять глубоко-народный и ярко-национальный характер и должна углубляться шаг за шагом, доходя до отчаянных схваток с империализмом и потрясая самые основы империализма во всем мире».

О борьбе китайского народа с империализмом, об отчаянных схватках с ним, последовательно, красочно и достоверно рассказывает этот волнующий фильм.

Необъятны просторы Китая. Разнообразна его природа. Динамично сменяются кадры, показывающие замечательные памятники древней культуры, созданные руками трудолюбивого народа. Много людского пота и крови впитала в себя китайская земля. Широко обобщенные картины жизни и быта возникают на экране. Мы видим шанхайский порт, где спины людей заменяли подъемные краны и автомобили; многочисленные джонки, где словно муравьи ютились сотни тысяч бедняков. Им нехватало места на бескрайних просторах китайской земли...

Трагичной была судьба обездоленного, забитого народа. «В Китае простым китайцам принадлежало только одно право: за гроши продавать свои рабочие руки». Эти слова диктора подтверждают кадры, которые вызывают гнев и возмущение: рядом с измученными непосильной работой китайцами, их голодными детьми и нечеловеческой нищетой возвышаются шикарные особняки непрошенных гостей, хозяйничавших в чужом доме. То там, то здесь мелькают таблички: «Собственность правительства Соединенных Штатов», «Британская собственность». Как коршуны, повисли над городом чужеземные флаги. Бойницы в стенах, колючая проволока — за ними прятались заокеанские поработители. Гоминдановские палачи и их хозяе-

ва из Нового света превратили в тюрьму для китайского народа китайские же города и села.

Объектив киноаппарата переносит нас в горы Цзиньгашаня. Здесь формировались из отдельных отрядов регулярные части Китайской Красной армии. Отсюда, из города Чжуйцзина, двинулись народные воины в Северный поход. Мы видим первый революционный университет в Янани. Здесь много и упорно учились. Мы видим и штаб Мао Цзе-дуна. Коммунистическая партия руководила тысячами партизанских отрядов, борющихся с японскими захватчиками.

На зов Мао Цзе-дуна в Янань начали стекаться люди со всех концов страны. Они шли, чтобы, вступив в Народно-освободительную армию, с оружием в руках защищать свою родину, своих матерей, жен и детей. Неувядаемой славой покрыли свои знамена бойцы Восьмой армии, которая вела основные, самые тяжелые сражения с захватчиками. А в тылу у японцев партизанские засады подстерегали оккупантов на каждом шагу. Земля горела под врагом. Народ вооружился. «Все было пущено в дело», — эту лаконичную реплику диктора подкрепляют кадры, которые говорят сами за себя. Мы видим пашущего крестьянина с винтовкой на плече, партизан, закладывающих взрывчатку под полотно железной дороги, людей, делающих «каменные бомбы»...

Очень небольшой метраж занимает рассказ о том, как дозорные партизан, заметив приближающегося врага, вбегают в один из домов, разбирают обыкновенный с виду очаг, который оказывается... замаскированным тайным ходом сообщения. Этот короткий эпизод показывает большую организованность и налаженность действий, боевую хитрость и энергию партизан.

Какой великой ненавистью к врагу полны сердца отважных китайских патриотов! — такие выводы делает зритель. И это — знак высокого мастерства создателей фильма, которые сумели в характерном, типичном показать очень многое, экономно используя скромный метраж, отпущенный возможностями одного фильма.

Велика была помощь Китаю со стороны Советского Союза и его вооруженных сил, которые разгромили квантунскую армию японцев и заставили их капитулировать. Наступил долгожданный мир. Но передышка оказалась недолгой. На экране — американские пароходы. Они привезли свою «помощь» в Китай: в аккуратных тюках и ящиках — пушки и пулеметы, снаряды и винтовки... Все для того, чтобы предатель китайского народа, предводитель гоминдановцев Чан Кай-ши смог начать контрреволюционную войну.

И снова пополз зловещий огонь по израненной китайской земле. Запылали дома бедняков, полились слезы сирот. Население массами уходило из районов, временно захваченных врагом. Народно-освободительная армия под руководством коммунистической партии героически сражалась. В эпизодах, воспроизводящих эти дни, убедительно показано непоколебимое единство народа и армии. Мощным потоком вливались в армию новые силы. Новобранцы старались в возможно короткий срок овладеть военным мастерством. Они изучали трофейное оружие, проходили строевую подготовку, учились грамоте. Вот движется колонна новобранцев. У каждого из них на спине дощечка с иероглифами. Шагающий сзади во время марша выучит надпись на спине товарища. Это правила поведения в бою, правила Мао Цзе-дуна. Так использовалась каждая минута. Скорее в бой, скорей!

Народно-освободительная армия спешно готовилась к наступлению. Мы видим начало этого наступления, с горячим интересом следим за победами. Флаги народного Китая поднимаются над освобожденными городами страны. Начинается общее наступление в Маньчжурии.

Мы являемся свидетелями сражений, которые принесли славную победу китайскому народу. На наших глазах происходят героические бои под Ташаном, откуда гоминдановцы пытались прорваться на помощь своим войскам в Цзинь-чжоу. Мы видим героический штурм этого города, уличные бои... Зритель присутствует на самых ответственных и решающих участках боя, знакомится с тактикой командования, которое превосходным маневром сумело при помощи танков перерезать город на две части.

Боевая задача — взятие Мукдена. Кружными путями, всеми возможными видами транспорта доставляются продовольствие и боеприпасы для солдат. Бой начался. Войска движутся к Мукдену. Побросавшие технику гоминдановцы мечутся в кольце. Но выхода нет! Капитулируют части гоминдановских войск, капитулирует и мукденский штаб.

Народно-освободительная армия выходит в Северный Китай. Перед ней стоят уже новые задачи. Бои за Калган, Тяньцзинь... Сколько мужества проявили солдаты и офицеры героической армии в этих боях!

Армия окружает древний Пекин. Напуганные уроками Калгана и Тяньцзиня гоминдановские генералы сдают Пекин без боя. Киноаппарат зафиксировал этот момент: у ворот города на место гоминдановского караула встает караул Народно-освободительной армии.

Мы следим за всеми важнейшими этапами Хуахайской битвы, развернувшейся на границе Северного и Центрального Китая, воочию убеждаемся в той поистине неизмеримой народной любви, которой окружена армия, несущая свободу. Надолго запомнятся сцены, в которых показано, как маленькие дети танцуют перед ранеными, стараясь своим «концертом» отвлечь их от физических страданий, как добровольцы-носильщики переносят за сотни километров раненых и грузы. Как бы мимоходом диктор замечает, что эти носильщики не брали с собой в путь даже еды, чтобы иметь возможность взять максимальное количество груза. Всего лишь одна фраза, но какая глубокая и убедительная характеристика этих скромных мужественных людей заключена в ней! Только несколько мгновений мы видим на экране обветренные и загорелые лица, застенчивые улыбки этих тружеников войны — и огромные по силе характеристики патриотов родины, исполинов китайского народа, во весь рост встают перед нами!

Особенно яркими в фильме являются эпизоды, повествующие о взятии Народно-освободительной армией Нанкина, бывшего двадцать два года столицей Чан Кай-ши.

...Янцзы. Это полноводная река шириной в несколько километров. Это труднейшая естественная преграда, которую нужно преодолеть. Бойцы и добровольцы-крестьяне роют десятки каналов, где скрытно сосредотачиваются тысячи лодок, которые в нужный момент смогут выйти на реку. Круглые сутки идет тяжелая работа. Бойцы готовятся к грандиозной переправе на фронте протяжением в пятьсот километров. И вот долгожданный час настал. Мы присутствуем лишь на одном из многочисленных участков переправы, но за тем, что мы видим, угадывается вся грандиозная операция. Поднимаются паруса на многочисленных джонках. Их предоставили армии люди, у которых ничего, кроме этих лодок, нет, для которых лодка — их дом, все их состояние. Мы видим этих верных сынов своего народа и их жен, которые вместе с солдатами под огнем противника прорываются к южному берегу.

Эти кадры забыть невозможно. В них сконцентрировано воедино воля к победе, единство армии и народа, вера в счастливое будущее родины.

Многих людей поглотили в тот день воды Янцзы, но еще больше перешло на вражеский берег. К Нанкину устремилась миллионная армия, беспощадно сметая с пути сопротивлявшихся гоминдановцев. Этот эпизод — едва ли не наиболее силь-

ный и впечатляющий в фильме. Авторы правильно поступили, предоставив показу этого исторического сражения сравнительно большое место: героическая киноновелла (только так и можно назвать этот кусок фильма) увековечит в памяти народов незабываемые события тех дней.

Фильм знакомит зрителей с героическими подвигами войск Народно-освободительной армии, принесших свободу в Шанхай, Чунцин, Кантон и другие города Китая. Мы присутствуем при капитуляции многочисленных гоминдановских солдат и офицеров, видим перешедших на сторону народа летчиков и военных моряков.

Китайский народ победил! В эти счастливые дни вместе с трудящимися всего мира китайский народ отмечал семидесятилетие великого кормчего прогрессивного человечества —Иосифа Виссарионовича Сталина.

Незабываемы кадры фильма, рассказывающие об огромной любви китайского народа к товарищу Сталину. На экране — демонстрация. Солдаты, рабочие, крестьяне, представители всех слоев населения Китая собрались, чтобы выразить свои чувства самому дорогому для них человеку. Гремит, подхваченная сотнями тысяч людей, здравица:

«Товарищу Сталину десять тысяч лет жизни!»

Глядя на это всенародное торжество, невольно вспоминаешь слова вождя китайского народа Мао Цзедуна, сказанные им на торжественном заседании в Большом театре Союза ССР, посвященном семидесятилетию товарища И. В. Сталина:

«Товарищ Сталин является учителем и другом народов всего мира, учителем и другом китайского народа».

И киноаппарат переносит нас в Большой театр, где в президиуме торжественного заседания рядом с товарищем Сталиным мы видим Мао Цзе-дуна. Кинокадры этого исторического момента, включенные в фильм «Победа китайского народа», символизируют великую дружбу, которой связаны на века советский и китайский народы.

«Если бы не существовало Советского Союза, — писал в своей статье «О диктатуре народной демократии» Мао Цзе-дун, — если бы не было победы в антифашистской второй мировой войне, если бы — что особенно важно для нас — японский империализм не был разгромлен, если бы в Европе не появились страны новой демократии... то нажим международных реакционных сил, конечно, был бы гораздо сильнее, чем сейчас. Разве мы могли бы одержать победу при таких обстоятельствах? Конечно, нет».

Тема дружбы двух великих народов проходит через весь фильм «Победа китайского народа», и в этом огромная заслуга его создателей — мастеров советской и китайской кинематографии.

Авторы фильма любовно подошли к теме. С мастерством и изобретательностью, правдиво показали они основные этапы героической борьбы китайского народа за свободу и независимость.

Едва ли возможно переоценить те трудности, которые стояли перед создателями фильма. Они — эти трудности — заключались, прежде всего, в том, чтобы в одном фильме, имеющем весьма ограниченный метраж, рассказать о многолетней борьбе китайского народа, о славном и замечательном пути, которым он пришел к победе. Показать главное, не уклониться в сторону, передать атмосферу событий, раскрыть лучшие стороны характера великого китайского народа, сумевшего под руководством коммунистической партии добиться светлого дня 1 октября 1949 года, — вот далеко не полный перечень задач, которые стояли перед съемочным коллективом.

Эти задачи были успешно разрешены, на наш взгляд, в первую очередь потому, что киножурналисты, создавшие фильм, вложили в свою работу огромную публицистическую страстность и стремление преодолеть трудности во имя создания правдивого рассказа о великих событиях.

В дни 30-летия советского кино лауреат Сталинской премии Л. Варламов в статье «Искусство, рожденное жизнью» писал: «Для советского кинохроникера события, снимаемые им, являются его кровным делом». В этих словах автора-режиссера фильма «Победа китайского народа» Л. Варламова — ключ к пониманию тех творческих успехов, которых добился коллектив создателей этого выдающегося произведения киноискусства.

Большой заслугой Л. Варламова является правильный выбор драматургической формы, в которую облечен снятый материал. Последовательное изложение событий, которое дает возможность ознакомиться со всеми основными этапами борьбы китайского народа, вероятно, единственно правильный в данном случае путь, по которому и пошел автор. Благодаря этому перед зрителем встает стройная и ясная картина великих событий, которым посвящен фильм. Это тем более отрадно, что во многих, даже очень хороших документальных фильмах превосходно снятый материал иногда объединяется произвольно, без единого драматургического плана. В таких картинах легко можно поменять местами различные эпизоды. Авторы таких картин ошибочно рассчитывают на то, что сами по себе эпизоды очень значительны и интересны. Но как бы ни был хорош материал, если он не облечен в строгую, единую для всего произведения драматургическую форму, — сила его воздействия на зрителя значительно снижается. Зрителю запоминаются лишь отдельные удачные эпизоды, но впечатление цельности произведения теряется, а звучание основной его мысли зачастую пропадает. Создателям рецензируемого фильма удалось избежать подобных ошибок и найти единый драматургический ключ для решения фильма в целом.

Успеху фильма в значительной степени способствуют лаконичность и сжатость изложения событий. Н. Г. Чернышевский писал: «...Сжатость — первое условие эстетической цены произведения, выставляющая на вид все другие достоинства». Именно потому, что авторам фильма удалось из огромного материала отобрать самое существенное, самое важное и типичное; именно потому, что эти типичные эпизоды облечены в превосходную и, как кажется, единственно возможную форму, — в фильме ярко проявляются и другие его достоинства: безукоризненная операторская работа, отличный текст, умелое использование возможностей цветного изображения, удачно подобранная музыка, темпераментный и ритмичный монтаж. Все это помогло создать произведение киноискусства, которое является выдающейся творческой победой советских и китайских кинематографистов.

В Пекине во время правительственного просмотра другого цветного документального фильма «Освобожденный Китай», также созданного содружеством советских и китайских кинематографистов, премьер Государственного административного совета Центрального народного правительства Чжоу Энь-лай заявил:

«Этот фильм, так же как и демонстрирующийся сейчас по всей стране фильм «Победа китайского народа», нанесет сильный удар по бесстыдной клевете империалистов... За создание фильма «Освобожденный Китай», так же как и за создание фильма «Победа китайского народа», мы прежде всего должны благодарить лучшего друга, самого дорогого друга китайского народа великого Сталина — инициатора создания этих двух фильмов».

Фильм «Победа китайского народа» будет способствовать еще большему культурному сближению советского и китайского народов. Этот фильм вызвал самый горячий отклик в сердцах всех советских и китайских зрителей. А это ли не самая великая награда для мастеров киножурналистики?

ВЕЛИКАЯ СИЛА

И. Гринберг

Фильм «Великая сила» рассказывает о торжестве науки истинной, новаторской, тесно связанной с социалистической практикой и воодушевленной идеями Ленина—Сталина, идеями советского патриотизма, о победе, одержанной этой наукой над трусливой и косной лженаукой, протаскивающей растленные идейки буржуазного космополитизма и поповской мистики.

Многие факты, перипетии этой борьбы уже безвозвратно отошли в минувшие времена, хотя происходили еще совсем недавно. Когда беспардонный карьерист Милягин или покровительствуемый им псевдоученый Медынцев позволяют себе высокомерно оспаривать замечательные достижения советской биологической науки, с пренебрежительной усмешкой произносить имена великого Мичурина и его последователей, мы отлично знаем, что теперь, в наши дни, этого уже не могло бы случиться. Происходившая в 1948 году сессия Всесоюзной Академии сельскохозяйственных наук, на которой был обсужден доклад президента Академии Т. Д. Лысенко «О положении в биологической науке», одобренный Центральным Комитетом ВКП(б), завершила длительную борьбу двух направлений в биологии, утвердив принципы подлинно научного, мичуринского направления и разгромив идеалистические, реакционные концепции менделистов. Эта плодотворно завершившаяся дискуссия явилась важным этапом на пути побед, одерживаемых советской социалистической идеологией под руководством большевистской партии и лично товарища Сталина.

Торжество принципов революционной материалистической диалектики, тесная связь с развитием социалистической экономики, изобличение порочности и вредности чуждых буржуазно-космополитических влияний благотворно отразилось на состоянии всех участков советской науки, определило их дальнейшие успехи. Ныне медынцевы и милягины вряд ли осмелятся так нагло проповедовать свои антинаучные «принципы», вряд ли решатся на откровенную травлю передового советского ученого, каким является Лавров.

И в то же время жестоко ошибся бы всякий, кто стал бы утверждать, будто «Великая сила»—произведение «исторического жанра», повествующее о событиях, которые стали достоянием прошлого. Нет, фильм, созданный Ф. Эрмлером по мотивам пьесы Б. Ромашова,— тесно и непосредственно связан с нашими днями, с задачами дальнейшего роста социалистической культуры и устранения всех препятствий на пути ее развития.

Мера современности, злободневности фильма определяется во многом глубиной и содержательностью человеческих образов.

Страстное, убежденное, целеустремленное новаторство, высокая идейность и принципиальность, преданность интересам социалистического отечества — вот черты советского ученого, воплощенные в нравственном, трудовом, общественном облике Лаврова.

Косность, бюрократизм, холуйство, цинизм, антипатриотическое преклонение перед буржуазными фетишами — таковы признаки врага советской науки, определяющие неприглядное обличие Милягина.

Когда Лавров говорит о грандиозной, титанической борьбе за построение коммунистического общества, когда он рассказывает о том глубоком и радостном волнении, с которым он читает партийные документы, освещающие перед работниками советской культуры дороги к новым открытиям и завоеваниям, в его словах раскрываются истоки творческого вдохновения деятелей нашей науки и техники, литературы и искусства.

Когда Милягин с апломбом распоясавшегося чинуши и невежды заявляет: «Я решил прекратить в институте дискуссии, дебаты и либеральничанье», — он, сам того не подозревая, с предельной ясностью определяет свою враждебность самым основным принципам развития социалистической идеологии.

В своей работе «Марксизм и вопросы языкознания», открывающей новые, безграничные просторы перед всеми отрядами советской науки, И. В. Сталин указывает:

«Общепризнано, что никакая наука не может развиваться и преуспевать без борьбы мнений, без свободы критики»[1].

Останавливаясь далее на причинах появления ошибочных, ложных работ по вопросам языкознания, товарищ Сталин объясняет:

«Как могло это случиться? А случилось это потому, что аракчеевский режим, созданный в языкознании, культивирует безответственность и поощряет такие бесчинства.

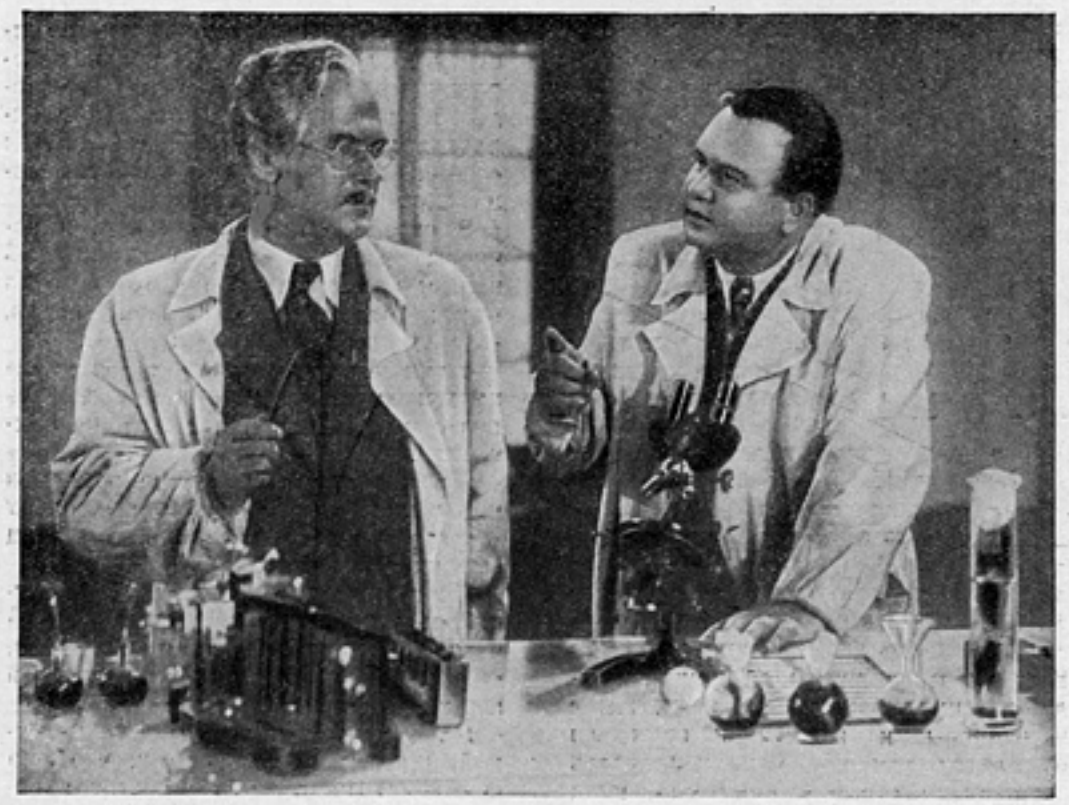
Дискуссия оказалась весьма полезной, прежде всего, потому, что она выставила на свет божий этот аракчеевский режим и разбила его вдребезги»[2].

Свободные творческие дискуссии обеспечивают успешное движение советской науки вперед, к новым достижениям, на благо народа и кладут конец бесчинствам и самоуправству блюстителей застоя, косности, консерватизма. Одним из таких ревнителей аракчеевщины и оказывается Милягин. Именно «административными» методами он и орудует, для того чтобы «подавить» беспокойного новатора Лаврова, для того чтобы господствующее положение в институте сохранить за низкопоклонствующим перед иностранными авторитетами идеалистом Рублевым, за космополитом Медынцевым. Так спутаны в один клубок боязнь нового и холуйское пресмыкательство перед мнимыми зарубежными «авторитетами», безастенчивая забота о собственном благополучии и отсутствие национального достоинства, уважения к победам отечественной науки, холодный цинизм и высокопарная фальшивая болтливость... Милягину и его присным, как видим, нельзя отказать в своеобразной последовательности!

Именно эта целеустремленность характеристик, данных авторами «Великой силы» действующим лицам, стремление показать внутреннюю связь, единство их намерений, поступков, побуждений и определяет построение фильма, его образную логику.

Мы помним, что подобный метод художественного повествования находит осуществление и в других работах Ф. Эрмлера. В обеих сериях «Великого гражданина» борьба огромного общественного значения,

[1] И. Сталин, «Марксизм и вопросы языкознания», издательство «Правда», 1950 г., стр. 26.
[2] Там же, стр. 27.



Кадр из фильма «Великая сила»

столкновение двух мировоззрений были воплощены в столкновении людей, самый облик которых — идейный и нравственный — отражал непримиримое различие этих мировоззрений, несравненное превосходство советского, социалистического строя. Так, пламенный большевик Шахов, великий своей принципиальностью, преданностью идеям Ленина—Сталина, душевным благородством, изобличал растленных мерзавцев — врагов народа, подлая контрреволюционная практика которых была тесно сплетена с их гнусной аморальностью.

Именно опираясь на это сочетание широты и цельности, многосторонности и внутреннего единства в характеристике людей и человеческих отношений, Ф. Эрмлер в лучших своих фильмах раскрыл темы большого общественного значения в повествовании, исполненном глубокого драматизма. Каждая встреча (прямая ли, заочная ли), каждый бой между Шаховым и его соратниками, с одной стороны, Боровским, Карташовым и их тайными и явными сообщниками, с другой,— был проникнут напряжением политической борьбы огромной исторической важности. И в «Великом переломе» споры о принципах ведения военных операций также наполнены страстью, напряжением идущего здесь же, за стенами штаба, грандиозного сражения, от исхода которого во многом зависит исход войны...

Этому же методу стремится следовать Ф. Эрмлер и в «Великой силе», и во многом он добивается успеха. Споры, в которых Лавров, Абуладзе, Жуков и другие работники института сталкиваются с Милягиным, Рублевым, Медынцевым,— споры, сперва, казалось бы, на «специальные», научные темы, приобретают все больший накал, оказываются, на поверку, спорами широкого принципиального, идейного, политического характера. Потому-то и строятся лучшие сцены фильма как настоящие схватки представителей двух непримиримых лагерей, как звенья единой борьбы,—наступления передовой, социалистической науки, вооруженной идеями Ленина—Сталина, преданной своему народу, против носителей враждебной, буржуазной идеологии.

Вот идет спор о диссертации Медынцева, которая для Милягина является одним из средств укрепления «дружеских» отношений с неким Семеном Семеновичем и которая вполне справедливо оценивается Лавровым как ничтожная компиляция таких же ничтожных источников.

«Медынцев просто переписал грошовые американские книжки,— с возмущением говорит Лавров. — Даже не дал себе труда познакомиться с советскими источниками».

Что может противопоставить этой точной и обоснованной оценке Милягин? Разумеется, он начинает нести вреднейший космополитический вздор о «единой мировой науке». Лавров отвечает ему с глубокой, искренней убежденностью: «Я отрицаю науку реакционную, и я хочу, чтобы наша наука шла своим революционным, советским путем, а не тащилась в хвосте у американских мракобесов».

Так, частное несогласие перерастает немедленно в принципиальный спор, в котором оказываются неразрывно связанными вопросы теории и практики. Свою «позицию» Милягин подкрепляет административными мерами: он лишает Лаврова возможности продолжать исследования, которые являются делом жизни для советского ученого, стремящегося своей работой способствовать росту благосостояния народных масс. А в качестве союзника Милягина к Лаврову является академик Рублев (Ф. Никитин). Он приходит с сочувствием и соболезнованием, но в действительности его слова таят в себе неверие в силы человеческого знания и рабское преклонение перед мракобесием империалистической «науки». Рублев уныло твердит об «обреченности» всех попыток повлиять на наследственность, он предрекает неизбежное поражение Лаврову.

Но вся казуистика этого искусителя разлетается в прах, когда Лавров задорно и торжествующе восклицает: «Сергей Васильевич! А ведь вы в бога верите!» Да, Лавров торжествует, потому что его противник, сам того не желая, обнаружил собственную «методологию», и тем самым укрепил решимость советского ученого до конца, до победы отстаивать свои взгляды, доказывать их правоту.

И в самом деле, этот спор получает свое завершение в заключительной сцене фильма, когда Лавров сообщает об успехе своих длительных опытов, о создании новой породы кур. Впрочем, Рублев продолжает сопротивляться. Становясь в позу пророка, он «предрекает», что, дескать, «изменение наследственности не следует за изменением тела»... Но и здесь лживость утверждений Рублева выходит наружу. Его опровергают непреложные факты — сотни новых цыплят второго поколения, выведенного на колхозной птицеферме. Союз передовой науки и социалистического хозяйства торжествует над реакционной схоластикой... Вместе с Рублевым терпит крах и Милягин, в последнюю минуту пытающийся молниеносно перестроиться и «признанием» ошибок сохранить свое благополучие, которое, в конечном счете, и является смыслом и целью существования этого шкурника и себялюбца. Однако все хитросплетения Милягина без труда разгаданы, маска рачительного и делового «руководителя» сорвана, и жизнь проходит мимо этого бесплодного и никчемного банкрота.

Образ Милягина так, как он написан Б. Ромашовым, истолкован Ф. Эрмлером и воплощен артистом В. Хохряковым (здесь можно говорить о тесном содружестве драматурга постановщика и актера), заслуживает самого серьезного внимания. В этой фигуре собраны и обобщены отрицательные явления, требующие самого жестокого и последовательного изобличения и осмеяния. Мы имеем в виду, разумеется, смех суровый

и гневный, лишенный какой бы то ни было мягкости и снисхождения. Именно так показан зрителю Милягин — точно и безжалостно, с исчерпывающей обстоятельностью охарактеризованный и получивший четкую авторскую оценку. Интерес этого образа — и в жизненной полноте его раскрытия, и в острой сатирической направленности. Милягин встает перед нами «во всех подробностях», и каждая мелочь, каждая частность его поведения свидетельствует о том, насколько этот субъект чужд советской морали, каким инородным телом оказывается он в научном учреждении, им руководимом.

Быть может, более всего опасен и вреден Милягин именно тем, что он, внутренне очень далеко стоящий от большого и важного социалистического дела, в то же время назубок выучил деловую фразеологию и использует ее ради своих эгоистических, низменных целей.

Пытаясь помешать важным исследованиям Лаврова, Милягин упрекает ученого в отрыве от действительности...

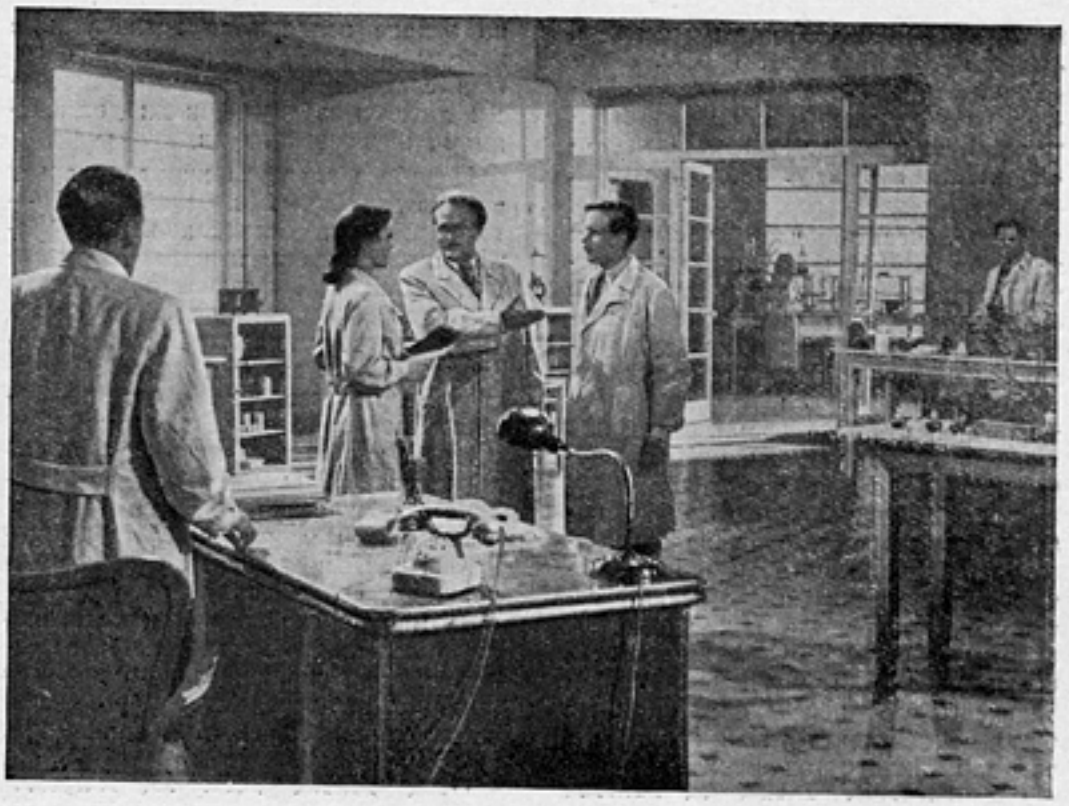
В беседе с секретарем партийной организации Жуковым (Б. Смирнов) Милягин, подготавливая задуманное им снятие темы Лаврова, ссылается на необходимость выполнения плана, необходимость беречь государственную копейку...

Когда Лавров говорит ему о том, что диссертация Медынцева ничтожна по своей научной ценности и вредна по своему направлению, Милягин начинает кричать о внимании к новым кадрам, становится в позу защитника молодежи, в действительности заботясь лишь о том, как бы угодить Семену Семеновичу...

«Я коммунист, я не позволю гробить молодого ученого... Будьте любезны свою правоту доказать работой, а не разговорами... Ты заперся в своей лаборатории, не следишь за жизнью»...—Эти и им подобные укоры и поучения Милягина, по видимости правильны, по форме — безупречны. Но фактически все эти звонкие фразы — демагогия и ничего больше, опираясь на которую Милягин прикрывает свои темные намерения, свою убогую «философию» воинствующего мещанина, вздыхающего о «теплом местечке» и «спокойной жизни» и ради осуществления своих подленьких планов пытающегося присвоить, воспроизвести облик советского человека, с которым в действительности он не имеет ничего общего.

В. Хохряков очень убедителен в изображении двоедушия, двуличия Милягина. Перед нами возникает образ, очень полно и многокрасочно раскрытый, весьма определенный и четкий.

Ясность и четкость внутреннего рисунка составляют неотъемлемые достоинства образа Лаврова, созданного Б. Бабочкиным. Это человек, не-



Кадр из фильма «Великая сила»

отступно и решительно идущий к большой и благородной цели, человек неиссякаемой энергии и твердой воли, убежденный в своей правоте, в том, что его труд нужен стране, и поэтому упорно и успешно преодолевающий все препятствия, возникающие на его пути.

Эти нравственные качества Лаврова, так же как его идейность и принципиальность, раскрываются и в жестоких схватках с Милягиным, Рублевым, Медынцевым, и в задушевной беседе с Абуладзе, и над лабораторным столом. Последовательность, непримиримость, неспособность и нежелание Лаврова итти на какие-либо компромиссы, его прямота и строгость к себе и другим здесь переданы очень точно.

Однако на наш взгляд Лаврову в фильме недостает разнообразия оттенков. Он несколько суховат и однотонен. Зрителю хотелось бы познакомиться и с другими гранями характера героя, узнать его всесторонне. Люди, подобно Лаврову живущие напряженной и полноценной внутренней жизнью, увлеченные своим творческим трудом, обычно и раскрываются в общении с другими людьми щедро и богато. Именно этой многоцветности и нехватает образу Лаврова.

А в то же время другой передовой ученый, академик Абуладзе, в исполнении Ю. Толубеева, охарактеризован именно как человек, радостно и светло глядящий на мир, обладающий той разносторонностью чувств и помыслов, которая недостаточно ярко выступает у Лаврова. Но, к сожалению, оптимизм Абуладзе недостаточно конкретен, предметен, — у академика нет реального дела, он появляется преимущественно в качестве друга, советника, собеседника, и это вынужденное бездействие не позволяет ему раскрыться с необходимой полнотой.

И здесь же следует сказать о самом крупном, самом значительном из людей, изображенных в фильме, — о представителе руководящих органов Остроумове. Н. Боголюбов исполняет эту роль со свойственной ему силой ясной идейной направленности и высокой человечности. Его вдохновенная речь проникнута благородной гордостью большевика, советского человека, радующегося успехам социалистической культуры. И перед всеми, слушающими Остроумова, наглядно, зримо открываются перспективы дальнейшего движения к коммунизму, отчетливо вырисовываются пути к сияющим вершинам будущего. Прекрасна эта речь, завершающая повествование, но ею, к нашей досаде, и исчерпывается участие Остроумова в развитии событий, составляющих сюжет фильма. Этот выдающийся общественный деятель появляется лишь в заключительных эпизодах, и зритель опять-таки не имеет возможности узнать героя так хорошо и близко, как этого бы ему — зрителю — хотелось.

В недостаточно ясном и последовательном раскрытии этих ценных и значительных по замыслу и возможностям образов сказывается, прежде всего, некоторая драматургическая слабость фильма. Течение сюжета, развитие человеческих отношений не охватывают поставленного вопроса во

всем его объеме. Авторы фильма, желая восполнить этот пробел в образной логике произведения, обращаются к достоверности кинодокумента, к публицистическим разъяснениям, вложенным в уста действующих лиц.

Надо сказать, что упомянутая здесь недостаточная широта сюжетного развития получает заслуженную оценку одного из героев произведения. Остроумов, ознакомившись с положением дел в институте и поддержав Лаврова в его борьбе против Милягина, в то же время разъяснил ученому серьезную ошибку, им допущенную: «А вы до конфликта с руководством считали, что можно бороться по-старому, один на один,— говорил Остроумов.— Вы забыли, какую великую силу представляют советские люди, когда они наступают единым фронтом». Остроумову пришлось указать и Жукову на неправильность его поведения: «Как же было не поставить такой вопрос перед партийной организацией?».

Действительно, вплоть до приезда Остроумова борьба идет «по-старому, один на один». Лавров страстно, убежденно, стойко сражается с Милягиным и Рублевым, не обращаясь, однако, к общественности, не привлекая ее к решению важнейшего вопроса. И Жуков, искренно сочувствуя Лаврову и намереваясь оказать ему помощь, действует лишь как один из сотрудников института, но не как руководитель партийной организации.

А ведь мы знаем, с какой широтой и размахом проходят в нашей стране дискуссии по вопросам науки, литературы, искусства. Десятки и сотни деятелей советской культуры участвовали в этих дискуссиях, привлекавших внимание всей страны. Решение сложнейших вопросов идеологии стало в нашей стране общенародным делом.

Поэтому и кажутся несколько ограниченными масштабы научных споров, изображенных в фильме. Как видим, это отмечает и Остроумов. С его приездом споры между Лавровым и Милягиным предстают в их подлинном общественном значении. В своей речи Остроумов определяет место опытов, производимых Лавровым, в грандиозных по своим размерам и результатам успешных исканиях советской науки. И в качестве иллюстрации к словам оратора на экране появляются великолепные породы лошадей, коров, свиней, овец. Они созданы и выращены советскими людьми, вооруженными достижениями передовой науки.

Подобное введение кинодокументов в художественный игровой фильм — плодотворно и обоснованно. В изображении современности, показ достоверных жизненных фактов, получивших образное обобщение в течении сюжета, в человеческих характерах, играет важную роль. Вспомним замечательные произведения советской литературы — «Молодую гвардию», «Повесть о настоящем человеке» и выдающиеся фильмы — «Падение Берлина», «Секретная миссия». Наглядны и убедительны документальные кадры в «Великой силе». Они неопровержимо свидетельствуют о торжестве мичуринской науки и колхозного земледелия, о мощи советского человека, не выпрашивающего даров у природы, а переделывающего ее в соответствии со своими планами и мечтами.

Надо, однако, здесь же отметить, что в «Великой силе» документальная и игровая линии повествования соседствуют, не образуя единого целого, не получая глубокой, неразрывной связи. Кадры кинохроники не являются неотъемлемой частью сюжета, а как бы дополняют его, «договаривают» то, что осталось неохваченным, не воплощенным в рассказе об исследованиях профессора Лаврова, и о его борьбе с низкопоклонствующими консерваторами от науки.

Эти недостатки хорошего фильма имеют принципиальный интерес и тесно связаны с общими проблемами экранизации произведений литературы.

Пьеса Б. Ромашова — одно из самых первых произведений, остро и резко изобличающих вредность космополитических влияний, показывающих их чуждость, враждебность советской культуре.

Эрмлер—художник, стремящийся в своем творчестве решать важные и значительные вопросы современной жизни, естественно и закономерно обратился к этой теме, к этому произведению театральной драматургии. И так же закономерно, что, сохранив основную идею вещи, центральный конфликт, характеристику главных действующих лиц, он в то же время внес некоторые изменения в образную логику произведения. С одной стороны, он сконцентрировал действие, сосредоточил его на раскрытии идейной борьбы, отвергнув боковой мотив временных семейных неурядиц Лаврова. С другой стороны, постарался как можно более наглядно и широко, используя богатые средства, находящиеся в распоряжении киноискусства, показать все этапы борьбы, ее обстановку. Отличная работа оператора А. Кальцатого передает и строгое величие прекрасного города Ленина, в котором живут и трудятся герои произведения, и виртуозную точность лабораторных исследований. Сценические рамки, неизбежно определяющие развитие театрального действия, собирающие героев в определенный час, в определенном пространстве, строго очерчивающие круг их местопребывания и времяпрепровождения, сохраненные на экране, ощущались бы досадной, ненужной ограничивающей условностью. Опираясь на силу и богатство кинематографических средств, постановщики создали произведение ценное утверждением идей передовой советской науки и разоблачением враждебных ей антипатриотических, реакционных тенденций.

Как мы уже видели, торжество социалистической идеологии могло быть показано с еще большей широтой и наглядностью. Советская действительность дает для этого богатейшие основания. Наше искусство, располагает всеми возможностями для того, чтобы воплотить в достойных художественных образах направляющую, воспитательную роль коммунистической партии, ее могучее благотворное влияние, ее великую заботу о непрестанном росте и расцвете социалистической культуры. Нашему искусству предстоит показать, как научное и художественное творчество стало в нашей стране общенародным, государственным делом. Новые методы созидания выработаны под руководством партии советскими людьми, сделавшими науку одним из могучих орудий борьбы за мир, за счастье и безопасность народов. Чтобы выразить эти невиданные и благотворные сдвиги в истории человечества, нужны новые методы повествования, новые изобразительные средства. Они уже найдены и осваиваются, разрабатываются советской кинематографией, уверенно идущей по пути идейного и художественного новаторства.

Тройчо М. Доброславский

ГЛАВНЫЙ ДИРЕКТОР БОЛГАРСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ФИЛЬМЫ И КИНОТЕАТРЫ В БОЛГАРИИ

Когда мы будем в состоянии написать историю болгарской кинематографии, это описание необходимо будет начать с окончания первой мировой войны, когда осуществлялись первые попытки любителей в области кино.

До освобождения Болгарии от фашистского ига у нас делалось немало попыток создания художественных фильмов. Но все эти начинания осуществлялись при крайне примитивных технических средствах, а главное — определялись интересами частнокапиталистических выгод. Кинопредприниматели равнялись на развращенный голливудский вкус, отбрасывая в сторону реалистические традиции нашего искусства.

Дело коренным образом изменилось лишь с момента освобождения Болгарии от фашистского ига. Уже 9 сентября 1944 года, когда по всей стране разлилась волна всенародного восстания, на улицах и площадях болгарских городов и сел трещали камеры кинооператоров.

Благодаря этому нам удалось запечатлеть на пленке победный этап восстания и помощь, оказанную нам Советской Армией, освободившей страну от фашистского рабства.

Фондация «Болгарское дело», созданная при фашистской власти и располагавшая некоторой техникой и кадрами, перешла в подчинение только что созданного Министерства информации и должна была заниматься культурной и политической деятельностью среди частей народной армии, которая включилась в завершающую фазу войны и начала преследовать отступающие гитлеровские войска. Нам удалось документально отразить этот наш скромный вклад в разгром кровавого и подлого врага всего прогрессивного человечества.

Продав свою страну американским империалистам, предатель Тито отрицает участие наших войск в освобождении братского югославского народа. Однако мы располагаем документальными снимками тяжелых сражений и битв нашей Народной армии при Страцине, при Нише, при Ястребаце, на Драве. У нас имеются и снимки тех дней, когда наша армия была торжественно встречена в Белграде.

Естественно, что отечественное кинопроизводство не могло быть налажено сразу и до конца правильно, в интересах народа: вплоть до 1948 года еще господствовали частные предприниматели, которые оказывали серьезное отрицательное влияние на фильмопроизводство. Только национализация частных фирм, занимавшихся производством и прокатом фильмов, решила этот вопрос. Было создано первое народное государственное предприятие — «Болгарская кинематография», вокруг которого были сконцентрированы все творческие и технические кадры, вся имевшаяся в наличии кинотехника.

Сейчас перед болгарскими киноработниками стоит серьезный вопрос о борьбе с кустарничеством. Многие считали, что при недостаточной технике и малом количестве опытных кадров вообще невозможно думать о производстве художественных фильмов. Но коммунистическая партия и созданный правительством Комитет по делам науки, искусства и культуры помогли нам ликвидировать это неверие в свои силы и обязали начать работу по созданию новых, подлинно народных художественных фильмов.

Болгарские киноработники обратились к своему учителю и вождю товарищу Димитрову со словами благодарности за его отеческую заботу о развитии болгарского кино и дали обещание выполнить его мудрые напутствия.

В 1949 году были организованы и теперь уже работают четыре студии: научно-популярных, хроникально-документальных, художественных и мультипликационных фильмов.

Студия научно-популярных фильмов, добиваясь идейной направленности своей работы, удачно подбирает тематику картин и достигла идейной заостренности сюжетов, а также качества фотографии и техники съемок.

Уже во второй половине 1949 года студия выпустила следующие фильмы:

Музыкальный художественно-документальный фильм «Иван Сусанин» режиссера Антона Мариновича и оператора Бончо Карастоянова, посвященный постановке оперы «Иван Сусанин»; «Вспаханные межи» — фильм о борьбе болгарского трудового крестьянства за создание и упрочение трудовых кооперативных земледельческих хозяйств; «Охота за дельфинами» — о героическом труде болгарских моряков и охотников за дельфинами; «Художественная резьба» — о глубоких корнях нашей народной культуры, о прекрасной болгарской резьбе по дереву; «Тихий белый Дунай» — о переменах, которые наступили на берегах великой реки после освобождения Дуная от империалистического попечительства; «Металлист» — о новом рабочем — ударнике и рационализаторе, участнике социалистического соревнования в нашей промышленности.

Перед студией поставлена задача отражать успехи социалистического строительства и социалистической культуры в нашей стране. В частности, успехи сельского хозяйства найдут отражение в фильмах «Высокие урожаи», «Вредители овощных культур» и других. Для оказания помощи животноводству в план включены такие темы, как «Болезнь домашних животных». В фильме «Их путь» мы расскажем о благородной профессии рабочих-строителей. К празднованию дня работников народного просвещения на экранах появится короткометражный фильм «Новая книга».

В тематическом плане намечены также сюжеты о здравоохранении, физической культуре и т. д.

Студия по производству хроникально-документальных фильмов продолжает выпускать еженедельные киножурналы, которые отражают наиболее актуальные события нашей жизни и заостряют внимание зрителей на предстоящих задачах в области экономики, политики и культуры.

В 1949 году эта студия выпустила 18 документально-репортажных фильмов, посвященных крупнейшим проблемам социалистического строительства.

Все производство студии подчинено борьбе за мир и построение социализма.

Впервые в 1949 году государственной кинематографией были нача-

ты съемки трех художественных фильмов: «Калин Орел», «Тревога» и «Синие рабыни».

Фильм «Калин Орел» рассказывает о борцах за освобождение Болгарии от чужеземного рабства и о их связи с социалистами, которые добивались настоящей свободы для народа и вели борьбу с только что зарождающейся в стране буржуазией.

На недостатки и слабые стороны фильма «Калин Орел» было подробно и самым серьезным образом указано в свое время; фильм подвергся острой критике. Но несмотря на свои недостатки, он, сохраняя реалистические традиции нашего искусства, пробуждает сильное патриотическое чувство у болгарского зрителя, учит ненавидеть и разоблачать врагов народа. Именно поэтому фильм получил в нашей стране положительную оценку как прессы, так и массового зрителя. Все роли в фильме были исполнены нашими драматическими артистами. Почти все артисты снимались в кино впервые.

«Калин Орел» был горячо встречен нашей общественностью, наша коммунистическая партия и правительство удостоили авторов фильма во главе с режиссером звания лауреатов Димитровской премии.

Сюжет для фильма «Тревога» взят из истории движения сопротивления. Фильм «Синие рабыни» рассказывает о жизни и борьбе наших текстильщиков незадолго до освобождения Болгарии от фашистской тирании. Оба эти фильма еще не закончены.

☆

Народная власть, которая была провозглашена 9 сентября 1944 года, получила в наследие от монархофашисткого строя плохо развитую киносеть. Кинотеатры были сконцентрированы, в основном, в центральных частях города. Отдаленные районы городов, а также и села были совсем лишены кинотеатров.

Только за последние два года открыто в два раза больше кинотеатров, чем их было до 9 сентября 1944 года. В настоящее время у нас кинофицирована значительная часть населенных пунктов страны, в которых живет приблизительно половина всего населения. Остальная часть населения обслуживается кинопередвижками.

Наш зритель проявляет огромную любовь к фильмам, особенно к советским и фильмам стран народной демократии. Попытки буржуазных кинодельцов развратить вкус нашего народа оказались несостоятельными. Об этом красноречиво свидетельствует непрерывный рост числа посетителей советских фильмов. Так, если в 1947 году эти фильмы посмотрело 8 000 000 зрителей, то в 1948 году число их возросло до 15 000 000, а в 1949 году — до 23 000 000. В первом полугодии 1950 года по сравнению с первым полугодием 1949 года количество зрителей советских фильмов увеличилось на 20%.

Из запланированных на 1949 год для импорта 11 американских, английских фильмов и фильмов из маршаллизованных стран на болгарских экранах демонстрировалось лишь 4.

Сейчас на болгарских экранах уже нет ни одного такого фильма. И это объясняется не какой-нибудь дискриминацией, а просто неспособностью американских и английских фильмов удовлетворить выросший идейный и художественный вкус нашего зрителя.

Срок действия договора «Болгарской кинематографии» с американскими кинокомпаниями истек 1 августа 1950 года, и ныне нет необходимости продлевать срок действия этого договора.

В начале февраля 1950 года у нас проходили торжества по случаю 30-летия советской кинематографии. Они открылись пресс-конференцией, посвященной советскому киноискусству. В софийском кинотеатре «Москва» была открыта специальная выставка «30 лет Советской кинематографии». Официальные торжества происходили в столичном кинотеатре «Димитр Благоев», где присутствовали члены Политбюро БКП, члены правительства, ЦК БКП, представители массовых общественно-политических организаций, генералитет, ударники, рационализаторы, научные работники и другие. С докладом о советском киноискусстве и о фильме «Сталинградская битва» выступил министр народной обороны генерал-лейтенант П. Панчевский. Фойе столичных кинотеатров были художественно оформлены. По всей стране было прочитано много лекций и докладов о советском киноискусстве. Большая выставка «30-летие советского киноискусства» экспонировалась во многих больших городах. При открытии выставки устраивались торжественные митинги и собрания.

В мае болгарская кинематография организовала месячник «Советский фильм в борьбе за мир». Было проведено заседание, на котором председатель Национального комитета защиты мира министр Цола Драгойчева выступила с докладом о борьбе советских фильмов за мир и о фильме «Падение Берлина» (он тогда впервые был показан в столице). В пяти кинотеатрах, где демонстрировалась кинокартина «Падение Берлина», в течение месяца было проведено 35 докладов силами наших видных общественных и культурных деятелей.

В проведение месячника советского кино включались также болгаро-советские общества, которые при помощи своих кинопередвижек показали зрителям отдаленных районов 41 советский фильм. Перед демонстрацией этих фильмов проводились беседы и доклады.

Были проведены также недели чехословацкого и венгерского кино. Предстоит провести неделю польской кинематографии.

Наше кинопроизводство и кинодеятели в своей работе следуют указаниям, которые в свое время дал советскому искусству В. И. Ленин, которые дает И. В. Сталин. Болгарское кино под руководством коммунистической партии идет по пути, который предначертал бессмертный наш вождь и учитель Георгий Димитров.

Болгарские киноработники овладевают теорией марксизма-ленинизма, борются за принципиальность и большевистскую партийность в своей работе, за народные интересы, за мир и прогресс, за великую правду. Только таким путем мы можем создавать и укреплять нашу национальную по форме и социалистическую по содержанию культуру, наше национальное по форме и социалистическое по содержанию киноискусство.

Молодая, не окрепшая, без технической базы и без достаточных кадров, болгарская кинематография не смогла бы развернуть свои творческие возможности, если бы не помощь и не поддержка самого прогрессивного и совершенного киноискусства в мире — советского киноискусства. Болгарские киноработники используют творческий опыт советских киноработников, их художественное мастерство, которое насыщено большевистской страстностью.

Благодаря технической помощи Советского Союза, мы приступили к строительству киноцентра, которое должно быть закончено в течение пяти лет. При наличии такого киноцентра «Болгарская кинематография» сможет ежегодно выпускать 7 художественных полнометражных кинокартин, 2 художественно-документальных фильма, 52 хроникальных киножурнала, 20 специальных хроникальных журналов, 20 научно-популярных и 15-20 дублированных фильмов.

Болгарское молодое киноискусство, любимое нашим трудовым народом, растет и развивается благодаря заботам и вниманию болгарской коммунистической партии, вниманию нашего народного правительства, заботам Председателя Совета Министров и секретаря БКП товарища Вылко Червенкова.

При братской поддержке и помощи советской кинематографии в сотрудничестве с кинематографиями братских демократических стран болгарские киноработники добьются в будущем серьезных успехов.

ХРОНИКА

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Национальные премии 1950 года присуждены большой группе творческих работников кино за их деятельность в период между прошлогодним и нынешним международными кинофестивалями.

Премии получили: режиссер Мартин Фрич — за фильм «Закаленные»; режиссер Пальо Биелик, автор сюжета Доминик Татарка, авторы сценария Ондраш Яриабек, Франтишек Жачек и актер Людевик Якубочи— за фильм «Плотина»; оператор Ян Сталлих—за цветной фильм «Тьма»; актер Саша Рашилов — за игру в фильме «Семейные хлопоты чиновника Тржишки»; актриса Власта Храмостова — за игру в фильме «Западня»; режиссер и сценарист Карел Земан — за кукольный фильм «Король Лавра»; режиссер Иржи Трнка, композитор Вацлав Троян и автор стихов Витезслав Незвал — за кукольный фильм «Принц Баяя»; режиссер Эдуард Гофман — за мультипликационный фильм «Собака и кошечка»; сценарист Зденек Миллер— за мультипликационный фильм «Бригада»; режиссер и сценарист Эмануель Канера — за документальный фильм «Китай в борьбе»; режиссер Отакар Вавра и автор стихов Станислав Нейман — за документальный фильм «Любовь»; режиссеры-сценаристы Ян Беер, Павел Добовский и автор стихов Милан Лайчиак—за документальный фильм «Привет»; режиссер д-р И. В. Станек — за научно-популярный фильм «Колорадский жук»; режиссер д-р Ян Цалабек — за научно-популярный фильм «Растение и свет»; режиссер Ярослав Навотный — за научный фильм «Бетонные конструкции»; режиссер-сценарист Карол Скржипский — за научный фильм «Зеленые изгороди».

●

Чехословацкий музей кинематографии открыт в Праге. В музее демонстрируются материалы, собранные историками кино на протяжении десятков лет. Кроме всевозможных видов киноаппаратуры здесь выставлены модели киноателье, представлено большое количество иконографического материала, диаграмм и обзоров. Ценными экспонатами музея являются образцы советской кинотехники и материалы, посвященные развитию советского кино.

ПОЛЬША

В текущем году присуждены государственные премии II степени творческим группам художественного фильма «Чертово ущелье» и документального фильма «Широкая дорога».

Премий III степени удостоены творческие группы художественного фильма «Две бригады» и документального фильма «Мархлевский», а также оператор фильмов «Письмо горняка» и «Мархлевский» В. Форберт, оператор фильма «Дом на пустыре» С. Воль, актеры А. Шленска («Дом на пустыре») и Т. Шмидт («Чертово ущелье»).

●

«Фильм Польски» продолжает съемки художественного музыкального фильма «Варшавская премьера». Тема фильма — история постановки оперы Монюшко «Галька» в Большом театре в Варшаве в 1858 году. «Варшавская премьера» — это первый польский музыкальный фильм. В нем принимают участие около 80 актеров, балет, хор и оркестр Познаньской оперы. Режиссер фильма Ян Рыбковский.

●

В киностудии «Фильм Польски» идут съемки нового двухсерийного художественного фильма «Солдат победы». Картина расскажет о жизни национального героя польского народа генерала Вальтера Сверчевского — неутомимого борца за свободу Польши. Режиссер фильма Ванда Якубовская, сценарист Ежи Борейша. Роль генерала Сверчевского исполняет Казимир Опалинский.

КИТАЙ

В Государственной Шанхайской киностудии находится в производстве фильм «Радость крестьянина», в котором показывается, как изменилась жизнь китайского крестьянства в результате осуществления земельной реформы и с каким энтузиазмом стали теперь трудиться крестьяне. Начались также съемки фильмов «Наше единство» и «Тайпинское государство». Выпущены на экраны документальные фильмы «Подписка на заем победы», «Третья конференция народных представителей в Шанхае», «Приезд и пребывание советской делегации в Китае».

●

На экранах Пекина демонстрируется короткометражный хроникальный фильм «В защиту мира» (производство Государственной Пекинской киностудии. Операторы Шао Мин, Чэнь И-фынь и другие). В фильме показано, как проходил в Китае сбор подписей под Стокгольмским Воззванием.

●

«Гидротехнические работы на реках Шухэ и Ихэ» — новый хроникальный фильм, выпущенный Государственной Пекинской студией, показывает работы по расширению русла рек Шухэ и Ихэ.

●

Государственная Пекинская киностудия закончила съемки хроникального фильма «Великий триумф на Юго-Западе». Фильм снимался группой фронтовых кинооператоров, принимавших участие в юго-западном походе 8-й Народно-освободительной армии.

●

Шанхайская киностудия Веньхуа, вслед за окончанием фильма «Идеологический вопрос», приступила к постановке художественного фильма «Гниль», по одноименному роману Мао Дуня. Фильм разоблачает контрреволюционный, антинародный характер гоминдановской клики. Режиссер фильма Цзао Линь.

●

Шанхайская киностудия Готай, которая в результате бомбардировок гоминдановской авиацией была выведена из строя, недавно возобновила свою работу. По сценарию Мао Юн будет поставлена кинокомедия «Весна женщины» на тему о роли женщины в новом Китае. Режиссеры фильма Инь Юнь-бэй и Ян Сяо-ци.

●

Всекитайский союз работников литературы и искусства и Управление кинопроката Восточного Китая выпустили сборник «Что я узнал из советских фильмов». В сборнике собраны отзывы китайских зрителей на советские фильмы.

●

Государственная Пекинская киностудия в настоящее время работает над несколькими художественными научно-популярными и хроникальными фильмами. Художественный фильм «На Люйляньшане» воспроизводит эпизоды героического сопротивления китайского народа японским захватчикам в 1942 году в районе Люйляньшаня.

Д. Платт

КИНООБОЗРЕВАТЕЛЬ
АМЕРИКАНСКОЙ ГАЗЕТЫ
«ДЕЙЛИ УОРКЕР»

ВСЕ СИЛЫ — БОРЬБЕ ЗА МИР!

(Из речи на V Международном кинофестивале в Карловых Варах)

В отличие от киноискусства Советского Союза, Китайской республики и стран народной демократии кинематография в моей стране превратилась в средство пропаганды массового уничтожения людей, потому что она контролируется той же самой бандой, которая является владельцем военных предприятий.

Да, организаторы войны в Корее, мечтающие о мировой империи, довели искусство кино в Америке до полного упадка. Гангстерские и полицейские фильмы, произведения, пропагандирующие захватнические войны и расизм, составляют подавляющее большинство, в продукции Голливуда. Как совершать убийства, обольщать, преуспевать в жизни на костях собственных же товарищей — вот чему учат эти фильмы. Они создаются в таком большом количестве с определенными целями — потрясать и озлоблять зрителей, внушать им мысль о том, что жизнь ничего не стоит, что человек по самой своей природе является убийцей.

В голливудских фильмах люди изображаются как неразумные и душевнобольные существа, одержимые манией убийства и извращенные в половом отношении. Голливуд старается подготовить народ и особенно молодежь к захватнической войне.

Невозможно рассказать, какой жестокостью отличаются эти фильмы. В картине «Поцелуй смерти», например, показан гангстер, который спускает с лестницы старушку-калеку; она умирает ужасной смертью. В «Чемпионе» крупным планом показан кровоточащий глаз, по которому вновь и вновь наносят удары.

Культ жестокости находит свое завершение в антикоммунистических и пропагандирующих войну фильмах, таких, как «Железный занавес», «Красная опасность», «Красный Дунай», «Я вышла замуж за коммуниста», «Поле боя». Эти фильмы стараются отвлечь от мыслей о мире и демократическом прогрессе.

Той же цели служат фильмы религиозно-мистические. Увеличение количества фильмов о сверхъестественном показывает, насколько велико влияние католической иерархии на кинопромышленников. В «Ангеле с 10 авеню» показано рождественское чудо с «коленопреклоненными коровами». Герой фильма «Одному богу известно» бродит по земле без души из-за ошибки, допущенной в небесной книге, регистрирующей жизни. Фильм «Святой хулиган» рассказывает об одном маклере с Уолл-стрита, который потерял свое состояние из-за банкротства биржи и которого неведомая сила принуждает механически писать журнальные статьи в честь святого покровителя воров... Католическая клерикальная реакция, осуществляющая свое влияние через управление Джонстона, чей «моральный кодекс» она санкционировала, оказывает давление на постановщиков и кинопрокатчиков. Используя свое влияние, она поощряет на экране антиобщественные, антинаучные идеи и старается опорочить демократические мысли.

Невозможно объяснить степень падения американского кино, не раскрыв той огромной роли, которую играет в Голливуде католическая иерархия. Она, в частности, способствует значительному увеличению фильмов, проповедующих расовую ненависть. Таков, например, фильм «Случай на границе» — клевета на мексиканский народ. Единственный порядочный мексиканец, выведенный в фильме, — это агент мексиканского ФБР*, а все остальные простые мексиканские люди изображены как прожорливые волки, которые охотно убивают и ежеминутно пытают людей. «Анна Лукаста» карикатурно показывает американских поляков. В «Доме незнакомцев» рассказывается об итальянской семье, состоящей из одних сумасбродных ревнивцев и преступников.

* Имеется в виду мексиканское учреждение, соответствующее «Федеральному бюро расследования» — американскому гестапо. (Прим. переводчика.)

Кинофабрики продолжают в изобилии производить антинегритянские фильмы. Эти фильмы осмеливаются претендовать на то, что они будто бы проповедуют содружество негров и белых с целью общего прогресса; на самом же деле — стремятся обезоружить освободительное движение негритянского народа. Американские коммунисты развенчивают такие новые фильмы о неграх. Можно сослаться, например, на великолепные очерки на эту тему, написанные редактором марксистского журнала «Политические вопросы» В. Джеромом, которые дают четкий и глубокий анализ того, почему эти вводящие в заблуждение фильмы должны быть разоблачены и отвергнуты.

Впрочем, никаких иных фильмов, конечно, и нельзя ожидать от кинопромышленности, интересующейся, главным образом, властью и доходами, а также распространением своей власти и увеличением доходов. Антиобщественный характер голливудских фильмов проистекает еще и от того, что владельцы самых крупных кинокомпаний находятся в интимных отношениях с «шестьюдесятью семействами», контролирующими жизнь ста сорока миллионов американцев.

Но империалистам в моей стране, как они ни стараются, не совсем удается обманывать народ. В Америке существует огромное количество любителей кино и их организации активно борются против голливудской «культуры». В частности, несколько фильмов в моей стране были поставлены независимыми режиссерами. К сожалению, еще нельзя сказать, что прогрессивное движение в Америке достаточно сильно, чтобы выпускать в защиту мира такие фильмы, какие я видел здесь, на этом грандиозном фестивале. Но я уверен, что с помощью и под руководством представленных на фестивале деятелей мирового прогрессивного киноискусства, мы у себя в Америке в скором времени тоже будем выпускать такие фильмы. Сотни тысяч миролюбивых американцев, подписывающих Стокгольмское Воззвание, требуют таких фильмов.

Когда я вернусь в Америку с этого поучительного грандиозного съезда киноработников и киножурналистов, я отдам все свои силы не только на то, чтобы поднять народ против фильмов, проповедующих войну, но и на то, чтобы поднять народ на защиту и на создание фильмов, пропагандирующих мир.

(«Дейли Уоркер»)

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-31-55.

А 09437. Сдано в производство 9/XI 1950 г. Подписано к печати 21/XII 1950 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 2492.
Тираж 10.000 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60.000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова.
Москва, Пушкинская пл., 5.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Самая миролюбивая культура	1
За мир во всем мире!	3
Г. Александров. К миру зовет советское кино	4
П. Иванов. Проблема прекрасного в марксистско-ленинской эстетике	7
К. Ломунов. Л. Н. Толстой о художественном мастерстве	13
Е. Габрилович. Воспитание кинодраматургов	18
А. Жучков. Молодые сценаристы	20
В. Капитановский. Высокая скорость (отрывок из сценария)	22
Г. Рошаль. «Мусоргский». Работа над фильмом	26
Г. Кремлев. О драматургии «Мусоргского»	32
Л. Варламов. «Победа китайского народа». На съемках исторических событий	37
С. Розен. Летопись великой победы	38
И. Гринберг. «Великая сила»	41

В странах народной демократии

Т. Доброславский. Фильмы и кинотеатры в Болгарии	45
Хроника	47

За рубежом

Д. Платт. Все силы — борьбе за мир!	48

На обложке и между 40 и 41 стр. кадры из фильма «Победа китайского народа».

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1950

40
3 - ЯНВ. 1951

Цена 10 руб.

46 Ж
Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1951 г.